الآداب

مجلة شهرية تعنى بشؤون الفكر

ص.ب : ٤١٢٣ بيروت ـ تلفون : ٢٣٢٨٣٢

AL-ADAB : Revue mensuelle culturelle

Beyrouth - Liban

B. P. : 4123 - Tél. : 232832

صاحبها ومديرها المسؤول

الدكتور سهيل ادريس

Propriétaire - Directeur

SOUHEIL IDRISS

سكرتيرة التحرير

عايدة مطرجي ادريس

Secrétaire de rédaction

AIDA M. IDRISS

*

الادارة

شارع سوريا ـ بناية درويش

الاشتراكات

في لبنان : ١٢ ليرة ■ في سوريا ١٥ ليرة
في الخارج : جنيهان استرلينيان او ستة دولارات
في أميركا : ١٠ دولارات ■ في الارجنتين ١٥٠ ريالا
الاشتراكات الرسمية : ٢٥ ليرة لبنانية أو ما يعادلها

تدفع قيمة الاشتراك مقدما
حوالة مصرفية أو بريدية

الاعلانات
يتفق بشأنها مع الادارة

عاشق من فلسطين

قصيدة من الارض المحتلة

***

عيونك شوكة في القلب
توجعني .. واعبدها
وأحميها من الريح
وأغمدها وراء الليل والاوجاع .. أغمدها
فيشعل جرحها ضوء المصابيح
ويجعل حاضري غدها
أعز علي من روحي
وأنسى ـ بعد حين ـ في لقاء العين بالعين
بأنا مرة كنا ـ وراء الباب ـ اثنين !

***

كلامك كان أغنيه
وكنت أحاول الانشاد
ولكن الشقاء أحاط بالشفة الربيعيه
كلامك ـ كالسنونو ـ طار من بيتي
فهاجر باب منزلنا وعتبتنا الخريفيه
وراءك ، حيث شاء الشوق
وانكسرت مرايانا
فصار الحزن ألفين
ولملمنا شظايا الصوت
لم نتقن سوى مرثية الوطن
سنزرعها معا في صدر قيثار
وفوق سطوح نكبتنا سنعزفها
لاقمار مشوهة وأحجار
ولكني نسيت .. نسيت يا مجهولة الصوت
رحيلك أصدأ القيثار ... أم صمتي ؟

***

رأيتك أمس في الميناء
مسافرة بلا أهل ، بلا زاد
ركضت اليك كالايتام
أسأل حكمة الاجداد :
« لماذا تسحب البيارة الخضراء
في سجن الى منفى الى ميناء
وتبقى رغم رحلتها
رغم روائح الاملاح والاشواق
تبقى دائما خضراء » ؟
وأكتب في مفكرتي :

« على الميناء ..
وقفت .. وكانت الدنيا عيون شتاء
وقشر البرتقال لنا ..
وخلفي كانت الصحراء ! »
رأيتك في جبال الشوكِ
راعية بلا اغنام
مطاردة .. وفي الاطلال
وكنت حديقتي وأنا غريب الدار
أدق الباب يا قلبي
على قلبي
يقوم الباب والشباك والاسمنت والاحجار
رأيتك في خوابي الماء والقمح
محطمة ..
رأيتك في مقاهي الليل
خادمة ..
رأيتك في شعاع الدمع والجرحِ
وأنت الرئة الأخرى بصدري
أنت أنت الصوت في شفتي
وأنت الماء .. أنت النار ..
رأيتك عند باب الكهف ، عند الغار
معلقة على حبل الغسيل ثياب ايتامك
رأيتك في المواقد .. في الشوارع
في الزرائب
في دم الشمس
رأيتك في أغاني اليتم .. والبؤس
رأيتك ملء ملح البحر .. والرمل
وكنت جميلة كالارض ، كالاطفال ، كالفل

***

وأقسم :
من رموش العين سوف أخيط منديلا
وأنقش فوقه شعرا لعينيك
واسما حين أسقيه فؤادا ذاب ترتيلا
يمد عرائش الايك ..
سأكتب جملة أحلى من الشهداءِ والقبل :
« فلسطينية كانت .. ولم تزل » !

***

فتحت الباب والشباك في ليل الاعاصير
على قمر تصلب في ليالينا
وقلت لليلتي : دوري
وراء الليل والسور
فلي وعد مع الكلمات .. والنور
وأنت صديقتي العذراء
ما دامت أغانينا
سيوفا حين نشرعها ..
وأنت وفية كالقمح
ما دامت أغانينا
سمادا حين نزرعها
وأنت كنخلة في الذهن
ما انكسرت لعاصفة وحطّاب
وما جزّت ضفائرها
وحوش البيد .. والغاب
ولكني أنا المنفي خلف السور والباب
خذيني تحت عينيك ..
خذيني أينما كنت ..
خذيني .. كيفما كنت
أردّ الى لون الوجه والبدن
وضوء القلب والعين
وملح الخبز واللحن
وطعم الارض .. والوطن
خذيني تحت عينيك
خذيني لوحة اثرية في كوخ حسرات
خذيني آية من سفر مأساتي
خذيني لعبة .. حجرا من البيت !

***

فلسطينية العينين والوشم
فلسطينية الاسم
فلسطينية الاحلام والهم
فلسطينية المنديل والقدمين والجسم
فلسطينية الكلمات والصمت
فلسطينية الصوت
فلسطينية الميلاد والموت
حملتك في دفاتري القديمة
نار أشعاري
حملتك زاد أسفاري
وباسمك صحت في الوديان
خيول الروم .. أعرفها
وان يتبدل الميدان
خذوا حذرا ..
من البرق الذي صكته أغنيتي على الصوّان :
أنا زين الشباب .. وفارس الفرسان
انا .. ومحطم الاوثان
حدود الشام أزرعها
قصائد تطلق العقبان
وباسمك صحت بالاعداء :
كلي لحمي اذا ما نمت يا ديدان
فبيض النمل لا يلد النسور
وبيضة الافعى
يخبىء قشرها ثعبان ..
خيول الروم أعرفها
وأعرف قبلها اني :
أنا زين الشباب وفارس الفرسان ! (*)

محمود درويش

(*) من كتاب (ادب المقاومة في الارض المحتلة) تأليف غسان كنفاني ، ويصدر قريبا عن « دار الاداب » .

في الفكر العربي الحديث :

معنى «الأيديولوجية الانقلابيّة» ومضمونها

بقلم سلمى الخضراء الجيوسي

الثقافة العربية المعاصرة (✶) في حاجة الى النتاج ذي المستوى العالمي في جميع حقول الفن والعلم . خذ مثلا علم الاجتماع والسياسة – فمن عهد ابن خلدون لم يستطع ان يفرض اي مفكر عربي على العالم ، انتاجا اصيلا مهما من نوع فريد : اي ان يغني الثقافة العالمية بدراسة اصيلة ذات نظريات جديدة لم يشبعها الغرب علكا ومضغا وتمحيصا . الدراسة الطويلة التي بين يدي الان تستطيع، حسب اعتقادي، ان تفخر بانها من هذا المستوى العالمي الرفيع . انني اتكلم هنا عن كتاب « الايديولوجية الانقلابية » للدكتور نديم البيطار .

قبل ان نفتح الكتاب الكبير لفت عنوانه نظرنا . لقد اقترنت كلمة « انقلاب » في اذهاننا بتلك الانقلابات السريعة المتعددة التي قامت في الوطن العربي وفي اسيا وافريقيا واميركا اللاتينية بعد الحرب الكبرى الثانية ، والتي برهنت ، في الاغلبية الساحقة من حالاتها ، على محدوديتها وافلاسها . اما كلمة « ثورة » فقد اكتسبت لنفسها في عقولنا قدسية شديدة ، واقترنت بصفات النبالة والتضحية والتكريس ونذر النفس ، واصبحت صفة « الثوري » مطمحا ولقبا وهوية نعلنها نحن عن انفسنا او يعلنها الاخرون عنا . الدكتور البيطار يرى في تعريف الكلمتين غير هذا . انه يفصلهما عن مفهومهما الشائع ويعود بهما الى اصليهما . فكلمة « ثورة » تعني موقفا يتمرد فيه الفرد ضد شيء ما ، دون ان تدل على ان ذلك التمرد يجب ان يعني تحويلا لذلك الشيء بشكل يغير طبيعته . فقد يكون موقف التمرد يعبر عن روح محافظة تتمرد ضد تحول ما للوجود التقليدي . اما كلمة انقلاب فهي تعني تحول الشيء عن معالمه الاولى . اننا ، عندما نقول « انقلب الشيء » نعني انه خسر قواعده القديمة واسسه وأن معالمه السابقة قد تغيرت.

وعلى هذا تكون الرجعية ، في الفترات الانقلابية مثلا ، في حالة ثورة حاقدة على عوامل التجديد والتغير التي تقلب طرازها ومعتقداتها.. وهي ثورة تستعد لان تأخذ شكلا عمليا اذا ابيحت لها الظروف، كما حدث في فاجعة ٢٨ ايلول . ان ما حدث في دمشق في ذلك النهار هو انقلاب جذري في الوضع ، غير انه مجرد انقلاب رجعي الى الوراء وليس انقلابا ايديولوجيا .. فما هو اذن الانقلاب الايديولوجي ؟

في ظروف كهذه تكون الامة قد استنفذت منذ زمن جميع نوازع الخير والحيوية اللذين كانا ينضويان يوما في اسلوب الحياة القديم (اي في ايديولوجيتها القديمة) وتكون قد وصلت الى الشفة من الافلاس الروحي حيث تجد نفسها في حالة نفسية متأزمة تتسم بالاكتشاف الفاجع لبؤر الضعف والانحلال التي كانت قد اصابتها وقادتها الى الهاوية . انها تجد نفسها في وضع اشبه بفضيحة عالمية، وهذا الاكتشاف يولد فيها منازع الرفض لاوضاعها ولمسببات هذه الاوضاع .. ويوجه تأزمها نحو نفسها .. غير ان اكتشافها لمثاليتها قد يكون جزئيا فيقصر اللوم على الافراد المسؤولين وحدهم وكأنهم هم السبب الوحيد في ما اصابها من انحدار . فتوجه الاتهامات اليهم ، سرا او علنا ، ويقوم في الامة نشاط هائل غايته الاقتصاص منهم والتخلص من فجورهم وكف كل قدرة فيهم على الاذى . وما تولده فجيعة الاكتشاف من حيوية في الامة يعبر عن نفسه في حوادث القتل والاغتيال والنفي والانقلابات العسكرية المتتالية التي تعيد الى المسرح من جديد نفس الرؤوس تقريبا وان كانت بوجوه والسنة جديدة . ذلك لان المسؤولية الحقيقية عن اي انهيار يحدث في الامة لا يمكنها ان تنحصر في افراد معدودين .. هذا يتضح جيدا في حالة الامة العربية سنة ١٩٤٨ ، اذ انه لم يكن ممكنا ان يتفق ، بمحض الصدفة ، ان يحكم جميع الدويلات العربية المتعددة افراد شريرون هم القلة النادرة في عالم خير ومعافى .

ان المسؤول الحقيقي هو الوجود التقديم الذي استنفد طاقته ، الوجود القديم بعلائقه الروحية والفكرية ، بكل توجهه نحو الحياة، بطريقة تفكيره ، بمنطقه ، بردود فعله نحو الاشياء والاحداث ، بتجمده، وانغلاقه وبلادته وانحلاله الروحي . والامة ، في ضميرها اللاواعي ، تدرك هذا وتعرف بشكل مبهم لم يعبر عن نفسه بعد بالكلمة الواضحة والتفسير العلمي ، انه هو المسؤول – ولذلك فهي تعبر عن هذه المعرفة اللاواعية بالكراهية المبهمة والنفور الغامض اللذين تشعر بهما نحو كل ما كان يعتبر مقدسا من قبل . وتتميز ردود الفعل بالانفصال التدريجي عن بوادر الايمان القديم من جميع نواحيه ، اي بالدخول التدريجي في نوع من الفراغ العقائدي المثقل بالتساؤل والتشوف .

واذ تصل الامة الى هذا الوضع، وهو وضع يقول الدكتور البيطار ان الامة العربية قد وصلت اليه اليوم ، يصبح لزاما ان يعبر النشاط الوافر الذي يسود بحث الامة عن حل اخير ، عن عقائدية جديدة شاملة هي انقلاب على اشكال الايمان القديمة التي ميزت الوجود التقليدي . ان شمول الايديولوجية الجديدة وانقلابيتها هما الشرطان الجوهريان لاستكمال دورة التاريخ والخروج منها بامة فتية قوية قادرة ، ليس فقط على مواجهة الحياة المعاصرة لها ، بل على الفعل فيها والتأثير على مجراها .

فالايديولوجية الانقلابية اذن لا تعني موقفا سياسيا ثوريا فقط ، مهما كان جذريا ، ولا تعني الاكتفاء بتبديل النظام الاجتماعي وما فيه من علاقات طبقية ، بل هي بالاضافة الى ذلك تشكل نمطا جديدا في الحياة.. ان الانقلابية التي يصر عليها التعريف لا تقتصر على اجراء تحويل سياسي اجتماعي وخلق نظم جديدة تحقق نجاح هذا التحويل ، بل انها تحتاج قبل كل شيء الى فلسفة حياة ينطلق منها الفرد والمجتمع .

الايديولوجية الانقلابية هي فلسفة حياة جديدة تحل محل فلسفة الحياة القديمة التي قادت الى الانحلال عندما استنفدت حيويتها وفتوتها ومقوماتها (1) . انها ، في معناها الصحيح المتكامل ، نظام او سلسلة من المبادىء والنظريات يصور فيها اتباعها المرحلة التاريخية التي يمرون بها والعلاقات التي تربط بينهم وبينها . انها المفهوم العام الذي يحدد علاقة الانسان بالمجتمع والتاريخ والحياة ، ويعين القوى والاتجاهات والسنن التي تسود هذه العلاقة وتفسرها . في ضوء هذا

(✶) راجع القسم الاول من هذا البحث في العدد الماضي من الاداب.

(1) ظهر هذا بشكل واضح في حالة العرب – فالانحلال الروحي هو الذي قاد الامة الى النكبة . راجع كتاب الدكتور البيطار الثاني «الفعالية الثورية في النكبة» حول هذا الموضوع .

المفهوم تصبح الثورة المتكاملة حركة تمرد تعبر عن فلسفة حياة جديدة . وهذه الايديولوجية تكون انقلابية عندما تنكر الوجود التقليدي بما ينطوي عليه من نظم وقيم ، وبالاخص بما يعتمده من ايديولوجية تقليدية .

اما الايديولوجية ، بمعناها المجرد ، فهي اية فلسفة حيـاة تترجم وتفسر موقع الانسان من المجتمع والتاريخ وتحيط به احاطة تامة شاملة . هذا التعريف يشمل جميع الايديولوجيات ، بما فيها تلك الايديولوجيات البالية التي استنفدت طاقتها واصبحت قيودا تؤخر تقدم الانسان او عبئا تسبب له التعاسة اذ يؤخر تجاوبه مع روح العصر . ولكن الايديولوجية تكون انقلابية عندما تقدم تفسيرا جديدا لموقع الانسان مـن التاريخ والمجتمـع .

كلمة ((جديد)) هنا لا تعني ان عناصر الايديولوجية الانقلابية يجب ان تكون جديدة في العالم وفي تجربة الانسان . من الصعب جدا ان نجد بهذا المعنى ايديولوجية جديدة واحدة في التاريخ ـ غير ان ((جدتها)) تقع في قدرتها على مفاجأة وعي الانسان وتغيير معالم تفكيره وقلـب مفاهيمه جميعها بالقضاء على الايديولوجية القديمة باسم مفهوم فـي الانسان وفي الحياة هو جديد عليه . ان اول خطوة تقوم بها الايديولوجية الانقلابية هي تحرير العقل من ايمانه القديم بمفاهيم الايديولوجية التقليدية التي كان يعيش في كنفها .

وتختلف درجة ((الانقلابية)) وحدتها من ايديولوجية الى اخرى . فدرجة الانقلابية ترتبط بمقدار التكامل الذي يتحقق لها في التفسيـر الجديد الذي تعطيه عن الانسان وعلاقته بالتاريخ ، كما ترتبط بحـدة الرفض الذي تواجه به الوجود التقليدي .

ان هذا التحديد للايديولوجية الانقلابية لا يقتصر علـى المذاهب الزمانية الجديدة بل يشمل ايضا المذاهب الغيبية او الاديان التاريخيـة في بدء ظهورها ، اي في مراحلها الاولى عندما كانت في صراع محتدم مع الوجود الروحي العقائدي التقليدي وهي تحاول ان تباشر تحقيـق وجودها على مسرح التاريخ .

وعندما تحقق الايديولوجيات الانقلابية ذاتها تبدأ باستنزاف قواها في امتدادها ذاته وتتحول عندئذ الى قوى محافظة ورجعية . هذا التطور والتغير في معالم الايديولوجيات الانقلابية عبر مراحلها الحياتية يوضحه الدكتور البيطار في الفصل الذي يتحدث فيه عن الايديولوجية الانقلابية واللاهوت .

والتعريف المتقدم للايديولوجية الانقلابية يمتد الى كل تجربة ثورية تحقق شروطه ، مهما تنكرنا للتجربة وخاصمناها من ناحية فلسفية او اخلاقية : هذا شرط اساسي في كل تفكير فلسفي اجتماعي يحاول الكشف عن منطق الاحداث وعن اتجاهات التاريخ والسنن التي تسود تحولاتـه وتغيراته . وهو بشكل خاصة اولى في المنهجية العلمية لا يستطيع اي فكر موضوعي علمي ان يتجاهلها .

ولقد قارنت دراسة الدكتور البيطار بين شتى الايديولوجيات تبعا للتعريف الذي تقدم دون اي موقف خاص من اي منها ، بـل بالتزام موضوعي كامل استطاع عن طريقه ان يقف خارجها فيدرسها ويقيمها دون اية مفاضلة بينها سوى المفاضلة التي تنشأ عن الدرجة الانقلابية التي حققتها كل منها . هذه الدرجة الانقلابية تتراوح ، كما اسلفنا ، باختلاف درجة تهديمها للقواعد العقائدية التقليدية ، وباختلاف درجـة استبدال هذه القواعد بقواعد وضوابط اخرى للسلوك ، وكذلك باختلاف درجة الشمولية والعمق في الايديولوجية الانقلابية وقدرتها على نقـض الوجود التقليدي ككل باسم صورة انسانية جديدة متكاملة .

وينبه الدكتور البيطار في عدة مواضع من كتابه الكبير بان كـل مقارنة بين الايديولوجيات التاريخية تستهدف معنى هذه الايديولوجيات او تقابل بين الدرجة الانقلابية التي حققتها كل منها ، يجب ان تتم في مراحلها المتشابهة . لان الايديولوجية هي بلورة وضع انساني معين في طور تاريخي محدد ، ولكي تكون المقارنة علمية وصحيحة يجب أن تقارن بين الايديولوجيات في مراحل تحققها المتشابهة . فلو اخذنا المسيحية او الليبيرالية مثلا ونظرنا اليهما على ضوء ذلك التعريف للايديولوجية الانقلابية ، كان لزاما علينا توجيه دراستنا ومقارنتنا الـى الطور الديناميكي الذي مرت به كل منهما ، وهو ذلك الطور الذي رفضنا بـه النظم العقائدية التقليدية واخذنا في بناء صرح عقائدي جديد يعبر عـن الايديولوجية الجديدة . ولذلك فان المفاهيم التي يقول بها مفكرون مـن امثال مالرو وكار حول الايديولوجيات التقليدية من غيبية كالمسيحية ومن زمانية كالليبيرالية بانها محافظة بشكل يوحي بانها كذلك في طبيعتهـا الذاتية وبانها كانت دائما محافظة منذ نشأتها لهي مفاهيم خاطئة لانها لا تفرق بين اطوارها المختلفة . ان هذه المفاهيم التي تـرى ان تلـك الايديولوجيات محافظة ورجعية تعجز عن ان تدرك بانها كانت ثورية في طورها الاول عندما قامت لتحل محل مفاهيم عتيقة بالية . وعلى هـذا الضوء تصبح المقارنة بين الليبيرالية والشيوعية الروسية مثلا في اطاريهما الحاليين ومواقفهما المعاصرة مقارنة تعسفية لانها تتجاهل الاختلاف في طوريهما التاريخيين والمرحلة التاريخية التي تمر بها كل منهما، فتقابـل بين ايديولوجية لم تزل في طورها الديناميكي (الشيوعية) وبين اخرى تجاوزت هذا الدور منذ زمن بعد (الليبيرالية) . وقـد نجد هنا ايضا سببا رئيسيا للاختلاف القائم بين روسيا والصين مثلا . فهو اختلاف يرجع الى درجة كبيرة ، حسب مفهوم الدكتور البيطار ، الى اختلاف الطور التاريخي الذي تمر فيه الايديولوجية الشيوعية في كل من البلدين . فبينما نراها قد حققت ذاتها الى حد كبير في روسيا ، نراها في الوقت نفسه لم تزل في بداءة طورها الديناميكي الان ، تحول ان تخلق مجتمعا على صورتها في الصين .

هذا تلخيص شديد الايجاز لجزء من المنهج الفكري الذي يـدور

حوله الكتاب . غير ان الدراسة التفصيلية اللامعة التي يقدمها الدكتور البيطار تسمح بهذا النوع من التلخيص لانها ، ككل دراسة مركزة،هادفة ومتخصصة ، ملمومة بالرغم من تشعبها وشمولها . ان التفاصيل تتفرع من دائرة الوسط وتحيط باللباب الذي فسرناه دون ان تتسرب عن قطر الدائرة او تنفلت منه . وهذا من ميزات تفوقها كدراسة شاملة لناحية معينة من نواحي التاريخ والتغير الاجتماعي .

بالطبع انها ليست سهلة على القارىء العابر ، على من يريد من القراءة الفكرية ان تزوده بقبضة من التعابير الفلسفية الجاهزة ، او الشعارات او التفسيرات القريبة السهلة التي تكرر نفسها في كل صفحة ، او على من يريد من القراءة الفكرية ان تزوده بقائمة شاملة لشروط التقدم والازدهار التي يقرأها ، ويوافق عليها ، ويحيل تنفيذها على الشخص الاخر ... او من يتوخى تقريعا ولوما يريح ضميره قبل ان ينطلق من جديد في حياته اليومية المثقلة بالهموم الصغيرة التافهة ، هذه الدراسة هي ثقافة سياسية واجتماعية شاملة في جوهر الثورات والانقلابات وفي دور الايديولوجيات المهمة التي تعبر عن فلسفة حياة شاملة . فعلى ضوء هذه الدراسة نرى ان الايديولوجية الانقلابية تشكل ظاهرة ثابتة مستقرة في التاريخ ترافق هذا التاريخ في مراحل وادوار معينة . هذا يدعونا الى التساؤل ان كانت تلك الظاهرة تعبيرا عن نزوع اصيل او غريزي في الطبيعة الانسانية ام لا . انها بلا شك تفسر عطش الانسان الدائم الى ما يؤمن به وسعيه المستمر نحو تحقيق وجوده من جديد كلما برهن هذا الوجود على افلاس وانحلال – اي انها تفسر ديناميكية حياة الانسان وقدرته على ترك ما بلي واعتناق الجديد،وتؤكد نشاط العقل الانساني عبر عصور التاريخ وهو نشاط لا يذوي ابدا ، وتبرهن على قدرته على مقاومة القوى العدائية للحياة وللانسان . فان لم تكن ظاهرة الايديولوجية الانقلابية التي تكرر نفسها في التاريخ كلما تشابهت الظروف والاوضاع من خصائص الطبيعة الانسانية فهي دون شك خاصة اساسية من خصائص الوضع الانساني ، متأصلة في دياليكتيكه الخاص .

والقارىء العربي الواعي مطالب بالوقوف مليا امام هذه الدراسة الخلاقة وباعتبارها عصرا . انه لا عذر لاي « ثوري » تقدمي ، ممن يستطيع استيعاب الانتاج الفكري العميق ، ان يعبر بهذا الاثر العظيم النادر دون ان يستفيد منه الى اقصى حد ، فعلى ضوء هذه الدراسة المقارنة يستطيع الثوري العربي (الانقلابي على حد تعبير الدكتور البيطار) ان يكتشف ابعاد الوضع العربي ، وامكاناته الهائلة ، واستعداده العميق الى الانقلاب الجذري وتغيير وجه التاريخ في هذا الجزء من العالم . وهو بعد ذلك سيشعر بالمسؤولية الشخصية التي هي جوهر في نفسية الثوري الانقلابي ، وسيتحرك في ضميره الدافع الملح الى تلبية هذا النداء الذي ينطلق من قلب التاريخ نفسه تلبية تستقطب ابعاد نفسه جميعها وصورة حياته اليومية . ان مسؤولية الثوري العربي المعاصر اصبحت الان مسؤولية يومية والوضع التاريخي المتاح للامة هو وضع لا يحتمل التأجيل والمطل . ان التاريخ يوفر لنا في مرحلته الحالية طريقا نحو الثورة الكبرى الشاملة ونحو الدولة الواحدة ... وعلينا ان ننقض على الفرصة النبيلة المتاحة لنا كالبزاة . فهذه الفرصة التي تحمل لنا امكان الانتصار على كل ما خذلنا داخل نفوسنا وخارجها ، وعلى ماضينا القريب المغمس بالفجيعة تحمل لنا في الوقت نفسه امكان التردي والخسران ان نحن « احسنا » اضاعتها و « اتقنا » السبيل الى اجهاض كل مسعى خير معافى يقود الى الدرب . انني لا اخشى على هذه الفرصة التاريخية من الضياع عن طريق الرجعية العربية ، بجميع وجوهها المألوفة والخفية ، ولا بسبب قوى الاستعمار المتكالبة علينا ، بل بسبب عجز الثوريين العرب عن تفهم قيمة المرحلة التي نمر بها وخطورتها من جهة ، ووقوفهم عند حدود قواعدهم العقائدية التي تقصر عن ثوريتهم من جهة اخرى .

سلمى الخضراء الجيوسي

علم العصيان والثورة

لا جديد تحت الشمس !

اذا صح هذا القول جزئيا في بعض الاحداث السياسية ، فهو صحيح كليا في ما يتعلق بالحروب ، ولا سيما « حروب العصيان والثورة » . فما يجري اليوم في فيتنام ، والكونغو ، واندونيسيا ، والجنوب العربي لا يختلف الا جزئيا عما جرى قديما في ايطاليا ، وصقلية ، وافريقيا الشمالية ، على أيدي اسبارتاكوس، وأنس التدمري ، وغيرهما من قادة الثورات ، وعما جرى في فرنسا واوروبا في اواخر القرن الثامن عشر ، وعما خبرناه من المعارك الضارية بين الجيوش النظامية والانصار خلال الحرب العالمية الثانية .

الحقيقة الكبرى التي نستخلصها من هذه الحوادث المتوالية عبر العصور هي : أن الجيش النظامي يعجز عن كبح جماح العصابات الثائرة لان حاجاتها أقل بكثير من حاجاته ، لا لانه أضعف منها . فهي لا تحتاج الى مؤخرة ، ولا الى مواصلات ، ولا الى طرق تموين . تضرب وتتوارى عن الانظار ... بينما هو كتلة ضخمة معرضة للضرب كل ساعة وفي كل مكان.

هذا ما أثبته الكتاب العسكريون ، وفي مقدمتهم الالماني كلاوزويتز ، وما عززه بالوقائع والارقام الزعيم غبريال بونيه الفرنسي ، أستاذ العلوم الحربية العليا في باريس ، في كتابه الغني بالمعلومات : « حروب العصيان والثورة من فجر التاريخ الى اليوم » ، فاطلبه مترجما الى العربية ، ومعلقا عليه بما يوضح الثورة الجزائرية بمختلف عواملها السياسية ، والاقتصادية ، والانسانية . اطلبه من **« دار المكشوف »** ، بيروت ، ص.ب. : ٥٨١ ، تلفون : ٢٢٤٧٧٠ .

أيها الجماليّون: كفاكم هذا العبث!

بقلم الدكتور محمد النويهي

ما أظن ان موضوعا واحدا قد استحوذ على اهتمامي اكثر من التنبيه على الخطر الكبير الذي نوقع فيه دراستنا الادبية اذا طبقنا على أدبنا العربي الموروث مقاييس النقد الغربي . لا شك ان هذه المقاييس تفيد الناقد نفسه فائدة جليلة في توسيع نظرته وارهاف حسه النقدي اذا أحسن فهمها . لكن هذه المقاييس مستخرجة من آداب مهما تتفق مع ادبنا العربي في بعض الاصول الانسانية الضاربة في صميم النفس البشرية فهي تختلف عنها في امور كثيرة بعضها جذري ايضا . فتطبيقها المتعسف على أدبنا لن ينتج خيرا ، بل ينتج عنه ضرر محقق .

هذا خطر كررت التنبيه اليه في عدد من الكتب . وأعطيت عددا من الشواهد على تحققه في الكثير من نقدنا المعاصر . وهو يحدث على أيدي نفر من كتابنا لم يتقنوا دراسة الاداب الغربية نفسها ، ولم يسمحوا لهذه الاداب نفسها ان توسع من نظرتهم وترهف من حساسيتهم ، بل كل ما أطلعوا عليه هو عدد من كتب مقاييس النقد الادبي لدى الغربيين ، ودراسات الفلسفة الجمالية واللغوية الغربية ، درسوها فظنوا انهم فهموها ، وأنى لهم ان يفهموها فهما صحيحا وهم لا يعرفون الانتاجات الادبية الاصيلة التي تقوم تلك الكتب عليها وتستخرج منها أصولها وقواعدها ومقاييسها . لا جرم خلطوا تخليطا فظيعا في مفاهيمهم التي استنبطوها من تلك الكتب ، فلم يحققوا الا الضرر حين حاولوا ان يطبقوا مفاهيمهم تلك على أدب تختلف طبيعته ووسائله اختلافا بينا عن الاداب الغربية . ولقد قلت في كتاب سابق ان ما نطالب به دارس الادب العربي ليس ان يكتفي بقراءة عدد من كتب المقاييس النقدية والفلسفة الجمالية لدى الغربيين ، بل هو ان يتقن دراسة ادب غربي واحد على الاقل ، يدرس شعره ونثره ، وقصصه ودرامته ، فيجيد فهمها والدخول في عوالمها ، ويكتسب منها ما ستكسبه اياه من توسيع النظرة وشحذ الحماسة وتجديد القيم ، ثم يخرج منها متناسيا هذه الدراسة غير متعمد ان يتذكرها ، مكتفيا بما اكسبته من نظرة موسعة وحاسة مشحوذة وتقويم مجدد ، فيقبل بهذه على الادب العربي يدرسه هو في ذاته ، ويستخرج منه هو قيمه التي تناسبه ومقاييسه التي تصلح للتطبيق عليه .

من الادب العربي نفسه يجب ان تستقرى المقاييس التي يحكم بها عليه ، وان كنت أسلم بأن الدارس الذي يقتصر عليه ولا يدرس أدبا أجنبيا مختلفا لن ينجح في استقراء المقاييس الصحيحة ، لان نقدنا القديم للاسف الشديد قليل الغناء في هذا المجال ، ولانه لا شيء يزيدنا فهما للطبيعة الخاصة لشيء ما وبصرا بخصائصه المتميزة مثل مقارنته بشيء مختلف عنه .

على انه ان كانت المذاهب النقدية الغربية عموما كبيرة الخطر على دراسة تراثنا الادبي ، فان أشدها خطرا وأبلغها ضررا هو ذلك المذهب النقدي الجمالي الذي يقوم على اعتقادين : اعتقاد ان الفن له وجوده المستقل المعزول عن كل شيء خارجه ، فينبغي ألا يحكم عليه بأي مقاييس خارجية ، بل بمقاييس « فنية » صرف (وهو ما يسمى نظرية الفن للفن وحده) . واعتقاد ان « الجمال » له وجود جوهري قائم بذاته مستقل عن الماصدقات التي يتحقق فيها تحققا جزئيا .

اما الاعتقاد الاول فلنستمع اليه كما يعبر عنه واحد من أشهر دعاته ، موصلا اياه الى ذروته — او حضيضه . يقول برادلي :

« ماذا يعني تعبير (الشعر للشعر ذاته) وماذا يشرح من طبيعة التجربة الشعرية ؟ هو يعني — اولا — ان هذه التجربة غاية في حد ذاتها . تستحق ان يحصل عليها من اجلها هي . لها قيمتها الذاتية . ويعني — ثانيا — ان قيمتها (الشعرية) هي وحدها كل قيمتها الذاتية . قد يكون للشعر قيمة أخرى كأداة للثقافة أو الدين ، لانه يعلم ويهذب ، ويرقق العواطف ، او يخدم القضايا النبيلة ، او لانه يجلب الشهرة او المال او راحة الضمير . هذا جميل . فلنعجب بالشعر لهذه المزايا ايضا ، ولكن مزيته الخارجية لا تحدد مزيته الشعرية كتجربة ممتعة للخيال . هذه القيمة الشعرية ينبغي ان نحكم عليها حكما داخليا محضا ، اما النظر الى الاغراض الخارجية ، سواء من جانب الشاعر وهو ينظم شعره او القارىء وهو يقرأه ، فانه يعمل على الحط من القيمة الشعرية اذ يغير من طبيعة الشعر باخراجها عن جوها الخاص . لان طبيعة الشعر ليست ان يكون الشعر جزءا من العالم الحقيقي ولا ان يكون نسخة منه (بالمعنى المعتاد لهذه الكلمة) ، بل هي ان يكون عالما قائما بذاته ، مستقلا ، كاملا ، حاكما لنفسه بنفسه » .

واما الاعتقاد الثاني فواضح انه بقية من الايمان الافلاطوني القديم بأن للمثل وجودا قائما بذاته مستقلا عن ماصدقاتها ، لا انها محض افكار تجريدية تنتزعها اذهاننا من التأمل في ألوف الماصدقات الجزئية . وقد أدى هذا الاعتقاد بأصحابه الى الظن بأن التجربة الاستاطيقية او الجمالية هي نوع مختلف من النشاط الذهني لا علاقة له بسائر المعارف الحسية والانفعالات العاطفية والمدركات العقلية . فلفهم التجربة الجمالية لا نحتاج ، ولا يفيدنا شيئا ، ان نعرف وان نتذكر سائر التجارب الانسانية في هذه المجالات الثلاثة ، مجالات الحس والعاطفة والتفكير . ثم يتطرف الاستاطيقيون في ايمانهم بالجمال المطلق وبتفرد التجربة الجمالية حتى يبلغوا ذلك الهوس الذي رأيناه في الجملة الاخيرة من كلام برادلي والذي نراه في قطب اخر من أقطابهم هو كلايف بل حين يقول : « لكي نقدر عملا فنيا لا نحتاج الى ان نستمد اي شيء من الحياة ولا نحتاج الى اي معرفة بأفكارها ومشاغلها ، ولا أي خبرة بعواطفها » .

وقد نقلت في كتابي « طبيعة الفن ومسؤولية الفنان » (1) هذه الاقوال لدعاة مذهب الفن للفن وحده والمذهب الجمالي المعزول عن حقيقة الحياة الانسانية ، ولخصت نقاش آي. ا. رتشاردز لها ودحضه اياها في كتابه « مبادىء النقد الادبي » ، وأضفت ان رأي رتشاردز هذا ان اختلفت الاراء في مدى صحته على الاداب الغربية (لان هناك مدارس معينة فيها تعمدت انتاجات تتبع نظرية الفن للفن وحده ونظرية الجمال المجرد) ، فهو وحده الجدير بالتطبيق على ادبنا العربي الموروث وادراكنا لرسالته وتقويمنا لطبيعته الفنية (لان أدبنا الموروث خلا خلوا تاما من امثال هذه الاتجاهات في انتاجاته الادبية) . فلست أريد الان ان أزيد على ما قلت ، لاني اريد ان أخلص الى مناقشة كتاب عربي صدر اخيرا ينتصر مؤلفه لهذا المذهب الجمالي المسرف ، وفي مناقشتي لهذا الكتاب سيزداد الموقف جلاء ويستطيع القارىء ان يتخير من الموقفين المتعارضين ما يقتنع بصحته .

---

(1) الطبعة الثانية ، ص ٥٥ — ٦٠ و ص ١٨ — ٢٤

هذا الكتاب هو « دراسة الادب العربي » للدكتور مصطفى ناصف ، الاستاذ المساعد بكلية الاداب بجامعة عين شمس ، نشرته منذ شهرين الدار القومية للطباعة والنشر بالقاهرة . فلأبدأ بتلخيص آراء الكتاب جملة قبل تمحيصها تمحيصا مفصلا . يعتقد الدكتور ناصف ان وظيفة الادب هي تحقيق قيم استاطيقية مجردة معزولة عزلا تاما عن جميع القيم الاخرى . ولكي ندرك هذه القيم يجب ان نقصر نظرنا على العمل الادبي نفسه معزولا عن كل شيء اخر ، فنعزله عن تأثيره العاطفي في قارئه ، ونعزله عن صاحبه نفسه ، ونعزله عن ظروفه الاجتماعية وأحواله المادية والحيوية ، ونعزله عن مدلول الصدق الشائع في النقد الادبي . لكي نحقق ذلك يجب أن نبدأ بافراغ العمل الادبي من أي قيمة عاطفية ، ونفصل بين تأثيره فينا وقيمته الفنية في ذاته ، فليست وظيفة الفن اكتساب المشاعر الدقيقة ، وليس عمل الشاعر ان يعبر عما وجدنا ، ونخطيء اذا ظننا ان ميزته هي انه يجد العبارة التي أعوزتنا عما مر بنا من انفعالات ، وليس من مهمته ان يشعرنا اذا قرأنا قصيدته انه يعبر عما يخيل الينا اننا شعرنا بما يشبهه من قبل . ليس من عمله اذن ان يزيد من قدرة فهمنا للتجارب الانسانية الحقيقية ، هو لا يحاول ان يذكرنا بحوادثنا الشخصية ، فجودة العمل الفني لا علاقة لها بما نشعر من الرضا العاطفي حين نقرأه . يجب اذن ان نفصل بين موقع الشعر من عواطفنا ووجداننا وبين تقديرنا للشعر نفسه .

والخطوة الثانية هي أن نعزل العمل الادبي عن الاديب المنتج نفسه ، فالشعر ليس مرآة لاحاسيس صاحبه ، لذلك لا يهمنا ان نسأل ما اذا كانت عاطفة الشاعر مخلصة او متكلفة ، ولا يهمنا ان نعرف هل كان الشاعر قوي الشعور او ضعيفه ، ولا فائدة من ان نحاول ان نعرف ما في نفوس الناس . فلنعزل الشعر اذن عن حياة صاحبه بكل أحداثها وتجاربها وصراعاتها ورغباتها وأغراضها ، فنحن لا يهمنا في شيء ماذا كان غرض الشاعر من شعره ، ولا يهمنا ان نعرف علاقاته بالاخرين ، بل ننظر في شعره وحده معزولا عن كل شيء يتعلق بصاحبه من حيث صفاته الجسمية او الخلقية او سيرته الشخصية او حالته العاطفية او تكوينه النفسي .

والخطوة الثالثة هي ان نعزل العمل الادبي عن ظروفه الاجتماعية المحيطة به ، وان نحرر النص من سياقه الاجتماعي ، لان فحوى العمل الادبي ليست مستوردة من الخارج ولا يمكن ان تشرح في حدود اشياء سابقة ، حقا أن العمل الادبي قد تدخله عناصر من الخارج ، لكن الشاعر يتمثلها ويحيلها الى شيء مختلف تماما في انتاجه ، اذن لا يفيدنا ان ننظر في طبيعتها الحقيقية قبل هذا التمثل والاحالة .

بعد ان يتم لنا عزل العمل الادبي عن جميع هذه العناصر والحقائق ، اذ ذاك ، لا قبله ، نستطيع ان ننظر فيه لنستجلي قيمته الجمالية الحقة . فالقيم الاستاطيقية وحدها هي التي يجدر استعمالها في فهم العمل الادبي وتقديره ، والبصيرة الاستاطيقية وحدها هي التي تؤدي الى توضيحه ، لان له حياته وروحه العامة التي لا تأتي من الخارج . لكن ماذا نجد فيه بعد كل هذا العزل وحين نتبصره التبصر الجمالي الخالص ؟ نجد فيه مجرد نشاط لغوي استاطيقي ، يحقق رموزا غامضة الى معان روحية بعيدة ، وكلما ازدادت الرموز غموضا وازدادت المعاني بعدا كان العمل الادبي اكبر جودة . لان هذه الرموز والمعاني ليست لها صلة بأصولها المادية او الحيوية ، وليست لها علاقة بالتجارب الحقيقية التي مرت بالشاعر ، بل هي رموز الى ادراك غيبي سحري اسطوري خارق امتلك الشاعر حين انتج شعره . فاذا كان الشاعر يصف في الظاهر ناقة او فرسا او ثورا او اطلالا او ما أشبه ، فهذه الاشياء في الحقيقة لا تعنيه ، بل جميعها رموز الى ذلك العالم الغيبي وتلك القوى الاسطورية .

والنتيجة النهائية التي نصل اليها في الفصلين الاخيرين هي ان الصدق في الادب لا يهمنا بشيء . لا يهمنا هل صدق الشاعر في التعبير عن عواطفه ، وهل صدق في وصف تجاربه ، وهل صدق في تصوير بيئته وظروفه وعلاقاته ، وهل صدق في تصوير حقيقة الانفعالات الانسانية ومشكلات الحياة الانسانية المعاشة . نحن لا نقرأ القصيدة من اجل ان نبحث عن التجارب الحقيقية للشاعر او لاخوانه من البشر ، بل ننظر فيها على انها مجرد نشاط لغوي ، مجرد تشكيل لغوي لادراك الشاعر لذلك العالم السحري الاسطوري الخارق . هذا هو كل ما في الادب وهذه كل رسالته ووظيفته .

هذه خلاصة سريعة لتلك الرحلة المخيفة التي يسوقنا المؤلف اليها في كتابه القصير المزدحم . فلنبدأ معه هذه الرحلة من اولها ، ولنسر معه فيها في صبر واناة خطوة خطوة . ونظرا لما لهذا الكتاب من خطورة كبيرة ، وما لآرائه من ضرر بليغ لو تركت دون تمحيص ، ولاهمية الموضوع نفسه في تحديد موقفنا من تراثنا الادبي ، وفهمنا لطبيعة الادب ورسالته في الحياة الانسانية ، أرجو ان يصبر القارىء معي على هذه الدراسة التي ستستغرق اكثر من مقالة ، أتناول فيها الكتاب فصلا فصلا ، متدرجا في مناقشته كما يتدرج هو في الكشف عن مذهبه .

١ ـ الانطباعات والعجز عن مواجهة النص

يبدأ فصله الاول هذا بمناقشة منهج المتكلمين والاصوليين في نقدنا القديم ، مقارنا اياه بمنهج الادباء المارسين لصناعة الادب ، وهؤلاء هم الذين لديهم القدرة على تذوق الشعر وفهم لغته . وهو محق في نقده للمنهج المنطقي الذي ينصرف عن القيمة الفنية للكلمات الادبية والتراكيب الادبية ، والذي تستولي عليه النظرة العقلية الصرف . وربما يخيل الينا من القراءة الاولى لهذه الصفحات ان المؤلف يعيب على هذا النهج ـ كما نعيب نحن عليه ـ انه لا يعمل حسابا للوجدان والحس ولا ما يثيره الادب في نفس قارئه من المشاعر والتلذذ ، أو باختصار « الاحتفال بالاثر العاطفي للنص الادبي » . فان فهمنا من هذا ان المؤلف يريد من النقد الصحيح ان يحتفل بهذه الاشياء ، فان المؤلف يخبيء لنا مفاجأة كبيرة . لانه لا يلبث ان يبدي عدم رضاه عن الدراسة الادبية التي تحتفل بالاثر العاطفي للنص الادبي ، وتهتم بالانفعال النفساني الذي يجده السامع ، وهنا قد يبدأ تعجبنا قليلا ، خصوصا حين نسمعه يقول : « ذلك ان وظيفة الفن في حياة الناس ـ كما يقولون ـ هي اكتساب المشاعر الدقيقة » (ص ١٤) ، فربما نقف هنا فنعلن تعجبنا من اعتراض المؤلف على هذا التعريف لوظيفة الفن ، ونسأل : أي عيب في هذا ؟ ولماذا ينكر أن تكون وظيفة الفن ، او يكون جزء منها على الاقل ، اكتساب المشاعر الدقيقة . لكن لا اظن اننا سنقف بعد طويلا ، حتى نصل الى قوله « سوى الدارسون بين جودة النص الادبي والرضا العاطفي . والرضا العاطفي ـ كما تعلم ـ كثيرا ما تتحكم فيه اعتبارات أجنبية . ولكنه كان وما يزال اكبر شيء يؤبه به » (ص ١٦) . وهذا قد يدفعنا الى ان نرد على المؤلف قائلين : حقا ان الرضا العاطفي كثيرا ما تتحكم فيه اعتبارات خارجة عن النص ، او ما يسميه المؤلف أجنبية ، لكن هذا لا يبرر لنا رفضها جميعا ، بل يجب ان ننعم النظر فيها ونميز بينها ، فمنها ما يجب ان ينفى عن التقدير الادبي ، ومنها ما يكون منه جزءا أصيلا . وهذا موضوع ناقشه رتشاردز مناقشة جيدة في كتابه الذي قرأه المؤلف وأشار اليه مرارا ، لكنه يكتفي بسرد حجة الجماليين ولا يعني بما قيل تمحيصا لها .

فاذا قرأنا بعد هذا مباشرة قوله في استنكار الطريقة الادبية التي يعترض عليها « وعلى هذا لا تستطيع ان تقول ان قصيدة ما جيدة وان كنت لم تنعطف نحوها انعطافا ملحوظا » (ص ١٦) ، لاحظنا ان « الانعطاف » تعبير مبهم ، فان كان يعني الاقتناع التام بوجهة نظر الشاعر فهذا بالطبع يكون خطأ منا ، ويكون المؤلف محقا في اعتراضه ، لكن « الانعطاف » بالمعنى المقصود في النقد الادبي لا يعني هذا ، بل يعني المقدرة على تفهم حالة الشاعر العاطفية والدخول فيها والاستجابة الرحيمة لها وان خالفنا رأي الشاعر ، وعلى هذا المعنى لا يكون المؤلف محقا في اعتراضه ، فالقصيدة التي تعجز عن اثارة هذا الانعطاف فينا لا تكون قصيدة جيدة (بفرض اننا ذوو ذوق ناضج مدرب) . فاذا

جئنا الى الصفحة التالية فقرأنا قوله ان الدراسة الادبية تخلط بين القصيدة من الشعر وخطبة تلقى الى جماعة من الناس من اجل اقناعهم واستمالتهم ، اقتنعنا بالتباس الامر على المؤلف ، وقلنا له : هذا غير صحيح . فالدراسة الادبية الصحيحة لا تقع في هذا الخلط ، بل تدرك ان الخطابة ترمي الى الاقناع ، اقناع السامعين برأي المتكلم ، اما القصيدة فلا ينظر فيها الى الاقناع بل ينظر الى نقلها لحالة الشاعر الى متلقي شعره حتى يتعاطف معه وان احتفظ برأيه المخالف له .

لكننا نبتدىء ندرك ان غرض المؤلف هو اخلاء الادب من أي قيمة عاطفية ، والفصل بين تأثيره فينا وبين قيمته الفنية في ذاته ، وهو يبدأ هذا بنقده لمنهج التأثريين الذين قصروا دراستهم للادب على وصف تأثرهم به . ولا شك انه محق في نقده اياهم ، وان كان لا يعطي اعتبارا كافيا لكونهم مرحلة تطورية حتمية في تقدم نقدنا الادبي . الا ان خطأهم ليس انهم وصفوا تأثرهم ، بل هو انهم اقتصروا على وصفه فلم يمضوا في تحليله لاستكشاف عناصره وتعليل آثاره ، وتقصيرهم هذا لا يتخذ حجة على ان الادب نفسه لا يكون تأثيره في متلقيه جزءا أساسيا من ماهيته الفنية . لكن ما يلبث المؤلف كما قلنا أن يصرح بغرضه ، وهو الغاء التأثير العاطفي من كل حساب نقدي . فهو يقول معترضا على هذا التأثير « وبعبارة أخرى ان الشاعر يعبر عما وجدنا من قبل ، وكأننا جميعا ادباء (بالقوة) كما يقال في لغة الفلسفة . ومزية الشاعر وفقا لهذا التفكير هي انه يجد العبارة التي أعوزتنا » (ص ٢٣) . هذا تفكير صحيح فكيف يعترض عليه المؤلف ؟ وهذه هي المزية الكبرى للشاعر . والانتاج الفني قائم كله على اعتقاد ان معظمنا – وان لم يكن كلنا – لديهم القدرة على تقديره والاستجابة له ، بشرط ان تنمى هذه القدرة وتوجه التوجيه الصحيح . والا فلماذا ولمن ينتج الفنان فنه ؟ ام ترى المؤلف ممن يعتقدون ان الفنان ينتج فنه لنفسه هو وحده ولا يريد به ابلاغ حالته الى الاخرين ؟

ويقول : « واذا قوي احساس المرء بعمل او قصيدة خيل اليه انه عاني ما يشبهه من قبل » (ص ٢٣) . أوليس هذا بالضبط جزءا من رسالة الادب ، أن يزيدنا فهما بالتجارب التي مرت بنا حتى ليخيل الينا اننا لم نحس فهمها حين مرت بنا الا بعد ان قرأنا تعبير الاديب عن نظيرها ، وان يزيد من قدرة فهمنا للتجارب التي لم تمر بنا نحن فنكون أقدر على تفهم الاخرين من ابناء جنسنا البشري ؟ أم ترى المؤلف يعتقد ان الانفعالات التي يعانيها الاديب تختلف في « النوع » عن الانفعالات التي يعانيها سائر افراد الجنس البشري ؟ أما نحن فنعتقد ان الاديب لا يختلف في « نوع » احساساته ، بل يختلف في مدى ارهافها وفي قدرته على التعبير عنها بصيغة تمثلها للاخرين .

ويقول « وفي وسعنا ان نسأل أيكون تذكر الصبوة جزءا من قيمة القصيدة ومضمونها الحقيقي » (ص ٢٣) . جوابنا الحاسم : اجل بلا شك ، لان وظيفة الفن الاساسية هي « التوصيل » ، فالفنان لا ينتج فنه لمحض التنفيس عن حالته ، والا لم يزد على الذي يصرخ ويبكي حين يكون حزينا والذي يقهقه ويثب حين يكون فرحا والذي يسب ويضرب ويمزق حين يكون غاضبا . بل غرض الفنان من فنه ان يتخذ لانفعاله صياغة يكون من شأنها أن تبقي انفعاله وتخلده وتوصله الى الاخرين توصيلا يثير فيهم كلما اطلعوا على فنه نظير حالته التي عاناها ، وهذه ميزته كفنان .

ويقول « هل استطاع الجرجاني ان يوضح شيئا من النص ام اكتفى بترديد موقع القصيدة من نفسه » (ص ٢٣) . من حق الجرجاني بل من واجبه كناقد أن يردد موقعها من نفسه ، لكنه يلام اذا اقتصر على هذا فلم يمض في دراستها ليتبين عناصرها وخصائصها التي اوقعتها هذا الموقع ، وان كنا ينبغي علينا ألا نسرف في لومه ، فامكانيات عصره لم تكن تتيح له اكثر مما فعل ، وما فعل كان في ذاته تقدما غير هين بالنقد العربي ، اذ أنقذه من النظرة الذهنية الصرف التي بدأ المؤلف كتابه بنقدها .

ويقول « ومن الممكن ان نستمتع بالقصيدة دون ان يستخفنا الطرب الذي تحدث عنه الجرجاني ، ودون ان نتذكر شيئا من الحوادث الشخصية » . هل يمكننا هذا حقا ؟ فان امكننا فلماذا عنينا بقراءة القصيدة ، وما كنه هذا الاستمتاع العجيب الذي يخلو من الطرب لها والتذكر لحوادثنا الشخصية ؟ سنجد فيما بعد انه في نظر المؤلف هو « الاستمتاع » الجمالي البارد الخالي من كل تأثير واستجابة وذكرى ، لكن لا نسبق السياق بل نقرأ قول المؤلف « بل ان عزل القصيدة عن الحوادث الشخصية وهذا الطرب المزعوم ربما كان أجدى على تناولها . ألا ترى انه يمكننا ان نبعد عن النص بعدا معقولا ، وان قدرا من البعد يمكن الناقد من أن يرى النص في وضوح أتم » (ص ٢٤) . هذا خلط بين مرحلتين مختلفتين في عمل الناقد ، أولاهما الاقتراب من النص بل الدخول فيه الى أقصى حد مستطاع ، وثانيتهما الخروج منه والابتعاد عنه ليتسنى النظر فيه نظرا موضوعيا يستكشف عناصره ويحلل مقوماته ويعلل اثره تعليلا واعيا ويقدره تقديرا مقارنا ليحله محله النسبي في سائر الانتاجات الادبية . والنقد الكامل لا بد ان يجمع بين المرحلتين ، والثانية لا تأتي بدون الاولى . والنقد الكامل يشرك القارىء في كلتا المرحلتين . فان اقتصر على الاولى كان كلاما تأثريا انفعاليا ربما ينجح في تحريك القارىء وربما لا ينجح ، لانه لا يرشده كيف يتخذ الوسائل التي تجعله يتقبل العمل الفني كما تقبله الناقد . وان اقتصر على الثانية تعرض لخطر البرود والجفاف والعجز عن توصيل العاطفة التي أراد الفنان ابلاغها ، والا فما الفرق بين التحليل الادبي والتحليل العلمي ؟ ما الفرق بين ناقد ادبي يحلل قصيدة وبين عالم كيميائي يحلل مزيجا ؟

ويقول مستنكرا « كل قيمة الادب اذن في اعتباره ابلاغا موفقا لشيء كان عند قائله قبل أن يخلقه ، وهكذا تنحصر نظرية الشعر في عملية النقل هذه » (ص ٢٨) . حقا ان من التقصير في النقد الاقتصار على أثر الادب في متلقيه ، ومن الواجب العناية بعلاقته بمنشئه (وهي علاقة سينكرها المؤلف فيما بعد !) ، ومن الواجب محاولة تعليل صدوره

عن منشئه بالصورة التي صدر بها ، وارجاع عناصر الصورة وتشكيلها الى اسبابها من تكوين الشاعر الفردي ، وظروفه المادية والاجتماعية المختلفة (وهي ايضا عناصر سينكر المؤلف تأثيرها) . وهذه كلها من وظيفة الناقد ومشكلات النقد ، ولكن حذار من المبالغة في الفصل بين الطرفين ، قائل الشعر ومتلقيه ، فطبيعة الفن المتميزة هي اقترانهما الذي لا يمكن فصمه ، وهذا هو الفنان وهذا هو عمله ، فهو ذلك الانسان الذي يثور به شيء فلا يرتاح الا اذا عبر عنه تعبيرا لا ينفس عنه فحسب ، بل يتكل بنقله وابلاغه الى متلقيه ابلاغا يثير فيه نظيره . والمؤلف مخطىء في احتقاره لعملية النقل او التوصيل او الابلاغ ، فميزة الفن وسر أهميته العظمى في حياتنا الانسانية انه أكمل وسيلة استكشفها الانسان حتى الان لابلاغ ما في نفسه الى نفوس الاخرين ابلاغا حيا خالقا ، أي ابلاغا لا يكتفي بوصف حالته بل يخلق فيالاخرين نظيرها فيفهمونه ويتعاطفون معه مهما يكن من رأيهم فيه وفي معتقداته .

وحين يعتقد المؤلف (ص ٢٩) ان الاهتمام بعملية النقل يقود الى المبالغة في مطالبة الادب بالوضوح ، والى المبالغة في تقدير الوضوح، فهو يخلط خلطا غير مشروع بين « الابلاغ » و « الوضوح » . فقد تكون وظيفة الابلاغ هي ابلاغ انفعال غامض او حالة معقدة ، فيثير فينا الادب هذا الانفعال بغموضه المتعمد وهذه الحالة بتعقيدها المقصود.

المؤلف كما اتضح يدعونا اذن الى أن نعزل بين موقع الشعر من عواطفنا ووجداننا وبين حكمنا على الشعر نفسه ، ويحذرنا (ص ٣٢) من ان نجعل انطباعاتنا حكما على ما في الشعر نفسه . وهو في هذا الخطاب الموجه الينا لا يميز بين من منا لهم حق هذا الحكم لانمعرفتهم وخبرتهم بقراءة الشعر ناضجة قيمة ومنليس لهم هذا الحق لانمعرفتهم وخبرتهم ناقصة او فجة او مشوهة . على اننا مع ذلك قد نقبل هذا التحذير لو لم يسرف فيه ، لكن انظر الان كيف يبلغ مدى اسرافه حين يطلب الينا أن نخلي حكمنا على الشعر اخلاء تاما من تأثرنا به . فكيف يحتج لطلبه هذا ؟ يقول « من الواضح ان التأثرات تختلف من فرد الى فرد ، ومن عصر الى عصر ، وما قد يتفق على الاعجاب به كثيرون في عصور مختلفة ربما يفسر عندهم تفسيرات مختلفة » (ص ٣٣) . لكن أهذا يبرر الغاء التأثرات كلها جميعا ؟ بل يتبقى علينا أن ننعم النظر في هذه التأثرات نفسها ، فنميز أيها كان صائبا وأيها كان خاطئا ، ونميز أي الاعمال كانت تستحق ما أثارته من اعجاب وأيها لم تكن تستحق .

هنا ربما يكون القارىء قد وقف ليسأل : اذا كان المؤلف يرفض ما يسميه « الطريقة الادبية » في دراسة النص الادبي ، ومن قبلها قد رفض طريقة المتكلمين والاصوليين ، فماذا يبتغي اذن ؟ سؤال لا يجد القارىء جوابا صريحا عليه بعد ، وان يكن ربما استوقفته اشارات شتى مرت به ، لكنه ربما لا يقدر خطرها الكامل الا فيما بعد حين يزداد بصرا بمنهج المؤلف الجمالي المسرف ، من مثل قوله « فهم النصالادبي او علم الشعر الحق ينفرد بنفسه » (ص ٩) . واشارته الى مدرسة « الشغوفين بالتذوق في ذاته بغض النظر عن كل عناية اخرى خارجية » (ص ١٠) . وادعائه ان « المعرفة الفنية طراز خاص » (ص ١٢) . لكن القارىء يتلقى الان صدمة قوية تفتح عينه الى عبث المذهب الجمالي الذي ارتضاه المؤلف . وهي دفاعه العجيب (ص ٣٣ — ٤١) عن البيت المعروف :

فأمطرت لؤلؤا من نرجس وسقت ... وردا وعضت على العناب بالبرد

وعن بيت اخر :

كأن في غدرانها ... حواجبا ظلت تمط

وعن بيتين في وصف المصلوب :

كأنه عاشق قد مد صفحته ... يوم الوداع الى توديع مرتحل

او قائم من نعاس فيه لوثته ... مواصل لتمطيه من الكسل

نحن لا نرضى الان عن هذه الابيات وامثالها ، وقد كنا نعتقد ان رداءتها وتصنعها أوضح من ان يقوم الان ناقد فيحاول الدفاع عنها ، لكن المؤلف بمنهجه الجمالي يريد ان يعزل تأثرنا بها عن قيمتها الجمالية الذاتية ، ثم يريد ان يحملنا على قبولها قبولا استاطيقيا ، فهو لا يأبه بتأثرنا بها ، قائلا « كل هذه الشواهد لم تعد ترضي كثيرين منا على أقل تقدير ، على ان رضاءنا عنها او نفورنا منها ليس شيئا يؤبه به . وانما الذي يؤبه به هو تفسيرها ، واتخاذ موقف دقيق التميز من الرضا والنفور ، وبخاصة اذا كنا بصدد دراسة تاريخ الادبالعربي » .

او اكتفى بهذا لاكتفينا بأن نقول : هذا رأي غريب لناقد يرى ان وظيفة النقد ليست تمييز الجيد من الرديء ، وتعليل الجودة او الرداءة، بل يرى ان « مهمتنا في الادب ، كمهمتنا في أي بحث اخر ، أن نعرف طبائع الاشياء مستقلة ما أمكن ذلك » ، وهذه في رأينا مهمة العلم لا مهمة الادب ، اما مهمة الادب فمعرفة طبائع الاشياء ممتزجة بعاطفتنا نحوها ، وشعورنا ازاءها بالرضى او بالنفور ، بالحب او بالكره ، بالاطمئنان او بالتوجس ، فهو في واد ونحن في واد اخر .

لكنه لا يكتفي ، بل يمضي الان فيحاول ان يقنعنا ان هذه الابيات ليست رديئة في ذاتها ، انما نفورنا الراهن منها هو الذي يجعلها تبدو لنا رديئة . فكيف يتسنى له هذا ؟ يتسنى له بأن يعطي تعليلا غير صحيح لسبب نفورنا منها ، فيقول « اننا اذا نظرنا بطريقة الانطباعات في الشواهد السابقة عجبنا — مثلا — كيف يشبه المصلوب بالعاشق ، والعاشق انسان حي مليء حبا وحماسة ، ونعجب كيف يشبه المصلوب بالرجل الذي قام من النعاس وبدأت فيه الحركة والحياة والنشاط ، ثم نعجب كيف تكون دوائر الماء مثل الحواجب التي تمتد . وحواجب الانسان تمتد في احوال الدهشة والاستغراب ، ونمضي على هذه الطريقة فنقول ان الدمع لا يشبه اللؤلؤ ، والعيون لا تشبه النرجس ، فاللؤلؤ يبعث منظره السرور ، ودمع الحزينة الجميلة يبعث في نفوسنا ألما وأسى . ونحاول ان نعطي لكلامنا شيئا من القوة فنقول ان الصور لا بد ان تعبر عن احساس الناس بالاشياء ، وما دامت احاسيسنا بالصور المقترنة غير متكافئة او متناسبة فهذه صور جمالية رديئة . ليس هذا سبب رفضنا للابيات ، فاننا كثيرا ما نقبل التشبيه الذي يتعمد ابراز التناقض في تجارب الحياة ، والذي يرى ما تحت تناقضها الظاهر من تشابه ، ويرينا كيف يكثر تلاقي الاضداد ، وفي الشعر الجاهلي نفسه أمثلة من هذا .

لكننا نرفض الابيات التي رواها الدكتور ناصف لان ناظميها لم يكونوا يسعون وراء هذا الفرض القيم المشروع ، بل كانوا يلعبون مجرد ألاعيب بهلوانية يتصيدون فيها تشبيهات غريبة لمجرد غرابتها حتى يقال ما أبرعهم وأمهرهم . وتراكم الصور المصطنعة في البيت « فأمطرت لؤلؤا » ينوع خاص يقنعنا بهذا التصنع الخسيس ، فالتكلف واضح في حشد التشبيهات ورصها في البيت الواحد . ولا فائدة من ان ياتي كاتب فيقول لنا ان أناسا اخرين ربما يرون المصلوب رؤية مخالفة ، ويرون ماء الغدير المتحرك رؤية مخالفة ، ويرون الدمع والعين والخد والانامل والاسنان رؤية مخالفة ، فاننا نحتفظ بحقنا في أن نعتقد ان رؤية هؤلاء الناس رؤية متكلفة مصطنعة تدل على ذوق سقيم ، ما لم يقنعونا بأن تشبيهاتهم التي تلمسوها لهذه المشبهات تكشف عن رؤية عميقة وتزيد على مجرد البهرج السطحي .

لكن المؤلف يبذل جهده في أن يقنعنا بأن من الخطأ أن نصف تلك الابيات بأنها مصنوعة متكلفة وليست مطبوعة ، وان نرمي قائليها بأنهم لم يحسوا بالاشياء احساسا صحيحا ، فهو يرى انه لا توجد فروق واضحة بين الاحاسيس الصحيحة وغير الصحيحة ، وما دامت لا توجد فروق « واضحة » فكلتاهما تستوي في نظره ، بل يزيد فيحذرنا من ان تغيب علينا نماذج حاول منها الشعراء ان يعبروا عن دلالات هامة عميقة الجذور في تكوينهم العقلي والروحي وقامت على رموز غامضة . ونحن نطمئنه الى اننا لا تغيب عنا هذه النماذج ، ولكن لا نظن ان منها الابيات التي رواها ، فلا هي تعبر عن دلالات هامة عميقة الجذور في تكوين اصحابها العقلي او الروحي ، ولا هي تقوم على رموز ، غامضة

— التتمة على الصفحة ٥٢ —

عرس الفداء

قصة بقلم يوسف شرورو

الى روح أخي الملازم عبد اللطيف ، الذي سقط شهيدا في الثالث من نيسان الماضي ..

شهيد اخر يسقط في درب العودة .

يوسف

* * *

اقترب الرقيب الاول من خندق الملازم وهو يقول بكلماته المتقطعة :

ـ أما آن لك ان تنام يا سيدي الملازم ؟ ففي الغد تنتظرك رحلة طويلة .

رفع الملازم الشاب عينيه الى سعيد ، وابتسم له ابتسامة ودودة صادقة ، وتمنى لو يحدثه طويلا عما يدور في عقله وهو يسرح بعيدا بعينيه ، حتى يصل الضفة المقابلة من البحيرة . هو يحب رقيبه الاول سعيد ، ويعامله كأخ . فقد عاشا معا فوق تراب هذه البقعة الصغيرة ، الباقية من بلاده ، اكثر من ستة اشهر ، وكان يحب سماع احاديثه وهي تخرج من بين شفتيه بصعوبة بالغة كالاسطوانة القديمة المتآكلة .

عاد الرقيب الاول ليقول من جديد :

ـ انت بحاجة الى الراحة يا سيدي ، ففي الغد ستبدأ اجازتك ، وستذهب الى دمشق كما قلت لي .

ونبعت كلمات أمه الجالسة تنتظر عودة أولادها المبعثرين ، ورفت حزينة في اذنيه :

ـ سأنتظر عودتك خلال أيام العيد يا ولدي ، اخوتك سيأتون ايضا الى دمشق ، حاول ان تحضر ، سأكحل عيني برؤيتكم جميعا لاول مرة منذ سنين طويلة .

وتذكر كيف ابتسم لها ابتسامته الساكنة ، وهو يعدل من وضع قبعته العسكرية ، وتذكر انه قال لها وهو يقبلها بحب كبير :

ـ سأعود يا أمي ، وسأقبل أخوتي كلهم . الله كم اشتقت لملاقاة عيونهم .

ويبرق ضوء كشاف لعين من على الضفة المقابلة ، ويمسح البحيرة الصغيرة مسحا خاطفا سريعا . هو يعرفهم جيداً . فهم يترصدون حركاتهم ويتلصصون عليهم ، ولكنهم جبناء ، يخافون أن يعتدوا على الخطوط العربية الامامية ليلا ، ومع هذا فقد تدفق صوته صارما وهو يسأل الرقيب :

ـ هل وضعت جنود الحراسة الليلية في أمكنتهم ؟

أجاب الرقيب بلهجة عسكرية :

ـ الكل في مكانه يا سيدي ، حسب تعليماتك .

وخرجا معا لتفقد الجنود في الخنادق ، فالمنطقة العسكرية قرب بحيرة طبريا ، هادئة الان ، والبرد يلسع الوجوه ، ورؤوس الجنود تتقلص حتى تلامس ياقة معاطفهم الثقيلة . وضوء الكشاف اللعين الآتي من الضفة المقابلة ، قد خمد ومات للحظات . والملازم الشاب يسير بقامته الطويلة الرياضية بخفة ماهرة ، ويلقي بضع كلمات مرحة على جنوده الساهرين خلف مدافعهم السريعة الطلقات . وسعيد يقفز برشاقة وراء ضابطه حتى يسير بقربه .

قال جندي ربع القامة للملازم ، حين اقترب من خندقه :

ـ مبروك يا سيدي الملازم ، فقد سمعت بانك ستذهب الى دمشق في الغد لخطبة احدى الفتيات .

فابتسم الملازم ابتسامته الساكنة التي لم يرها الجندي لظلمة المكان ، وقال بصوته العميق :

ـ هذه اشاعة لطيفة يا شفيق ، فانا قد نذرت نفسي للفداء منذ كنت في الكلية العسكرية .

وبعد جولته الليلية القصيرة عاد مع سعيد الى مكانه في الخندق الضيق ، وجلسا معا دون كلام . ورآن صمت عميق فوق المنطقة وظللها بالسكون .

وعاد ضوء الكشاف اللص يسرق النظرات الجبانة من على سطح البحيرة ، ونبح كلب بعيد ضال ، وتهاوت نجمة شابة من السماء ، وهبت ريح نيسانية باردة ارتجف على أثرها جسد الرقيب الاول ، ورفع ياقة معطفه حتى غطت رقبته القصيرة الضخمة ، وفرك يديه وهو يقول من جديد :

ـ لماذا لا تنام قليلا يا سيدي ؟

فأجاب الملازم بود خالص :

ـ أيامنا كلها نوم يا سعيد ، كأن الايام التافهة يقضيها الانسان بالنوم والنعاس . الملل الكبير يلفنا داخله كالموجة الضخمة . اسمع يا سعيد ، سأقص عليك هذه الحكاية القصيرة .

فتهلل وجه سعيد فرحا كصبي صغير ، واعتدل في جلسته ، وتوثبت اذناه ، فسوف يفتح الملازم قلبه له ، ويحدثه كعادته . ثم جاء الصوت العميق تشوبه رنة حزن متألمة :

« قبل ان نخرج من مدينتنا الصغيرة بثلاثة اشهر ، مات أبي بمرض القلب ، ودفناه هناك في مقبرة مليئة بازهار الحنون الاصفر والاحمر . كنت طفلا صغيرا في الثامنة من عمري ، ولذا لم أعرف لماذا خرجت كل مدينتنا تسير في الجنازة ، ولم أعرف ايضا لماذا كانت تنظر الينا عيون الرجال وتبكي دامعة ، فقد ترابطت الوجوه علينا وراحت تعاملنا بحنان مشوب بالشفقة . ووقف أخوتي الثلاثة الكبار على رأس صف من الرجال الذين يمتون الينا بالقربى ، وراحت الايادي المارة تصافحهم وتقول لهم بصوت مفعم بالاسى :

ـ عظم الله أجركم . البقية في حياتكم .

ولدى عودتنا الى البيت ، جمعتنا أمنا الباكية وقالت لنا نحن الثلاثة الصغار :

ـ منذ اليوم أنتم أيتام يا أولادي .

لم أفهم ما الذي عنته أمي بكلماتها ، ولكنني حزنت من اجلها ومن اجلنا ، وبدأت واحدة من اخواتي تبكي بنحيب موجع ، وبكينا نحن معها . وكان هذا حزننا الاول يا سعيد ، فقد استمرت الايام عادية ، تحمل مزيدا من الدموع ، وتصبغ ثياب أمنا باللون الاسود ، وماتت البسمات في دارنا الكبيرة ، وصمتت الاغنيات الآتية من المذياع . وأصبح اخوتي الكبار أوصياء علينا ، بعد ان وزع الميراث الكبير الذي خلفه لنا أبي ، وتابعنا الذهاب الى المدرسة كل صباح ، واللعب في حديقة الدار عند المساء .

وفي يوم ، جاءت أمي وقالت لنا نحن الثلاثة الصغار :

ـ أوصاني أبوكم قبل وفاته ، بأن أخبركم بأنه ترك لكم من المال الشيء الكثير حتى تتابعوا دراستكم الجامعية عندما تكبرون ، ولهذا ،

فسوف يدرس عامر التجارة في الجامعة الاميركية ببيروت ، وانت يا عبد اللطيف سوف تذهب الى الازهر الشريف ، اما نافع أصغركم فسيذهب الى جامعة دمشق ليدرس فيها اللغة العربية .

لم أفهم جيداً ما الذي عنته أمي بالازهر الشريف ، ولكنني رأيت في عينيها التصميم والعزم . وبعد ايام سمعت اخوتي الكبار يتباحثون مع امي ، في قضية اخراجنا ، نحن الصغار ، والبنات ، خارج حدود الرملة . فقد اشتد القصف ، وحوصرت المدينة الصغيرة . وسمعت أمي وهي تجيب بصوت حزين :

ـ كيف أترك قبر والدكم ، وبيتنا ، وأرضنا ؟ لا . لن اذهب ..

لم أهتم للامر كثيرا . وحين ذهبت لانام حلمت بالسفر في سيارتنا الكبيرة الجديدة نحو مدن لا أعرفها ، وبالفعل خرجنا وجئنا مع أمنا الى دمشق ، لنقضي فيها مدة اسبوعين ، نعود بعدها الى دارنا ، بعد ان دخلت الجيوش العربية المعركة مع العصابات الآتية من اوروبا ، وبقي اخوتي الثلاثة الكبار يقاتلون مع بقية الشباب هناك ، لقذف اليهود في البحر القريب من حيفا ويافا . وعشنا نحن نتجول في دمشق الخضراء ذات المياه العذبة الجارية . وأذكر يا سعيد انني كنت أحب الجلوس قرب « السبع بحرات » عندما كانت محاطة بالاشجار الطويلة المخضرة » .

وهنا قال سعيد بلهجته الحلبية الحلوة :

ـ نعم يا سيدي أنا أذكر شجيرات « السبع بحرات » . كانت رائعة .

ومن جديد انطلق الملازم عبد اللطيف يسرد القصة :

« كنت اذهب مع اخي عامر كل صباح الى سوق الهال الكبير لكي نشتري حاجيات البيت من خضار ولحمة ، ونعود معا الى الام المنتظرة عودة الرجال المقاتلين ، وأذكر ان اخي الصغير نافع ، كان يبتسم لي بحب عندما أجلس بقربه وألعب معه .

وكنت ككل طفل صغير أعيش فرحة المدينة الجديدة ، ولم أفقه شيئا عن الحرب المزيفة التي كانت تجري فوق ارضنا وقرب مدينتنا . وفي يوم ، سألت أخي عامر صاحب السنوات العشر عن اخوتنا الكبار ، وعن يوم عودتهم الينا ، وأذكر انه قال لي :

ـ سيعودون بسيارة كبيرة كبيرة ليأخذونا معهم الى الرملة بعد ان يطردوا اليهود من هناك .

وصمت . ولم أفهم أنا شيئا ، حتى جمعتنا أمنا ذات مساء بعد أن طالت غيبة أولادها الكبار ، وقالت لنا بشجاعة نادرة :

ـ لقد سقطت اليوم الرملة واللد ، وأصبح أسمنا « لاجئين » ، وأنا لا أعرف عن أخوتكم شيئا . لذا اذهبا وابحثا عن أي عمل ، فالنقود التي معي ستنفد بعد ايام .

وفي الصباح ذهبت مع أخي عامر الى دكان بقال وسألناه عن العمل ، فاغرورقت عيناه بالشفقة ، وتذكرت جنازة ابي ، وكيف كانت العيون تدمع لرؤيتنا ، وجرني أخي عامر من يدي وسأل بائع خضراوات عن العمل ، فحمل البائع بطيخة كبيرة وأعطاها لنا دون مقابل ، ولكن أخي رفضها . ثم مررنا على فرن يبيع الخبز الشهي ، وسأل أخي صاحب الفرن الذي اجاب بلهجة شامية أصيلة :

ـ ما زلتما صغيرين ، والعمل عندنا متعب .

ورجعنا الى آلام والحسرة تأكل عيوننا ، فوجدناها جالسة تنتظر كعادتها ، وكان يجلس بالقرب منها أخي الصغير نافع ، الذي كان يبتسم دوما لرؤيتنا . ثم اخبرناها بما حدث ، فبكت وقالت من خلال دموعها :

ـ يا رب ، استر علينا ولا تفضحنا .

وبعدها بأيام عاد أخوتي الكبار ، ليتبعثروا من جديد ، في الكويت والسعودية ومنطقة الجزيرة السورية ، لكي يرسلوا لنا النقود الكثيرة ، من اجل مصروف البيت ، ومن أجل دراستنا . ومضت الايام يا سعيد وتضخم عدد « اللاجئين » ، وتوزعوا في الاردن وسوريا ولبنان ، وتابعنا نحن دراستنا ، والام تسهر علينا وتذكرنا وهي تبكي بوصية آبي بشأن الدراسة ، واخوتي يرسلوا لنا النقود في نهاية كل شهر ، بواسطة رسائل مسجلة ، كان يستلمها اخي عامر ويوقع على ورقة صغيرة يحملها موزع البريد .

وعادت الحياة تسير وادعة من جديد ، ولكن الجرح الاول لم يندمل بعد يا سعيد ، تصور ان تشب في حياتك دون آب ودون آرض ايضا ، ومن خلال هذا الجرح أطعمنا الفداء في نفوسنا ، فقد عرفنا باننا قذفنا خارج بلادنا ، وعرفت انا انه لا بلد لي ، لابني فوق ترابه بيتي ، ومن هنا شبت ونمت في نفوسنا فكرة الفداء والعمل من اجل الارض هناك .

وكنت يا سعيد وما زلت آتمنى آن اموت شهيداً فوق تربة ارضنا ، ولهذا اخترت الكلية العسكرية بعد نجاحي في البكالوريا ، وشفيق الجندي يبارك لي لسماعه بأنني سأذهب في الغد لخطبة احدى الفتيات .

كيف أخطب وأتزوج يا سعيد وأنا آرى بعيني الضفة المقابلة من البحيرة ؟ وأرى القناصة والصيادين يترصدون علينا الحركات ليزرعوا في رؤوسنا رصاصة ؟ » .

اجاب سعيد بلهجته الحلبية الحلوة :

ـ ما زلت اذكر رأيك حين قلت لي : ان ملكت شيئا ثم نمت فرحا لانك ملكته فسوف يضيع منك يوما ما . يجب ان تحافظ عليه دوما .

وسرح الملازم عبد اللطيف بعينيه بعيداً ، حتى وصل الضفة المقابلة ، وفكر :

ـ هل حافظنا بشجاعة على ما نملك من الارض المتبقية من فلسطين ؟

وانتظر الاجابة طويلا ، وتذكر حديثه مع الذين تتزاحم فوق اكتافهم النجوم العسكرية ، عن العمل . فقد قال ذات مرة لكبيرهم :

ـ نحن تعبون هنا دون عمل ، في داخل الجنود تضج ثورة فداء ، لم لا تجعلوننا نفجرها ، ونخرجها ، ونخرجهم معها ؟

فأجابه الكبير وهو يقبض بيديه على حزام سترته :

ـ انت متحمس ايها الملازم .

لا يدري لماذا يذكر كل هذه الحوادث الان ؟ ونظر الى سعيد فرآه ينتظر ان يقول شيئا ، وصاح ديك بعيد يعلن عن انبثاق الفجر ، وتسلل النعاس الى عيني جندي قابع في خندقه ، وطار طائر غريب بشع فوق المكان ، وفرك الرقيب الاول عينيه وهو يقول :

ـ يجب ان تنام يا سيدي ولو لساعة واحدة .

ـ حسنا يا سعيد ، فسوف أنام بعد ان اتفقد الجنود .

وعند عودته الى الخندق نام بسرعة عجيبة ، فهذه هي الليلة الثالثة التي لم ينم فيها ، ورأى في نومه قبر والده الذي دفن في المقبرة المليئة بأزهار الحنون الاصفر والاحمر ، ورأى والده وهو يفتح ذراعيه له ، ويحتضنه بحب ولهفة ، والدموع تبلل خديه ، وكلماته تتواثب بسرعة قائلة له :

ـ أهلا بولدي عبد اللطيف ، لقد انتظرتك طويلا يا بني . انت ضابط الان . لم تذهب الى الازهر الشريف . كيف حال أمك واخوتك واخواتك ؟

واحتضنه وهو يبكي ، ورأى أمه تبكي بعيون محمرة ، فحزن لاجلها ، ورأى اخوته يتوافدون على دمشق ، على متن طائرات نفاثة ، والناس ، كل الناس يسيرون الى بيتهم الصغير حيث الام الجالسة تنتظر ابدا عودة اولادها المبعثرين ، يصافحونها ، فتمد لهم يدها المعروقة وهي سارحة تنظر في البعيد . وسمع الناس يقولون لإخوته الذين وقفوا على رأس صف طويل من الرجال :

ـ عظم الله أجركم . البقية في حياتكم .

وبكى في حلمه ، ثم صاح مذعورا ، وهب من نومه ، وتلفت حواليه . فالشمس ما زالت ترسل أشعتها فوق التلال والخنادق والجنود في منطقة « تل النيرب » ، والطيور تطير متبخترة في الفضاء ، وأمواج البحيرة تنبسط ساكنة هادئة أمام عينيه ، والضوء اللعين يموت كالعادة عند بزوغ الفجر ، وفجأة تذكر الحلم كله ، فخاف على أهله ،

وخاصة امه . ونظر الى ساعته فكانت التاسعة . بعد ساعات ، وقبل مغيب هذه الشمس ، سيكون قرب آمه كما وعد ، وسيقبل أخوته كلهم، وسوف يأكلون طعام العيد وهم يضحكون ويبتسمون .

وهنا تقدم الرقيب الاول من خندقه وهو يقول :

ــ كل شيء على ما يرام يا سيدي . الجنود ينتظرونك للقيام بتمريناتهم الصباحية . هل أحضر لك كوب شاي يا سيدي الملازم ؟

وسار ببعض جنوده الى منطقة بعيدة ، بعد ان ترك الاخرين للقيام بعملية المراقبة ، فهو يعرف الذين يتلصصون عليهم من على الضفة المقابلة ، ويعرف طريقة القنص القذرة التي يتقنونها .

وفجأة لعلع الرصاص المعتدي ، فأصدر اوامره لجنوده بالعودة الى أمكنتهم ، وراح مع جنوده يرد على الرصاص الطائش ، وتحرك قارب حربي من على الضفة المقابلة ، يحمل فوقه الكلمات العبرية ، وبسرعة فتح نيران مدافعه على الخطوط العربية ، التي ردت بالمثل . وأخذ الملازم الشاب قطعة من « الدونميت » وقذفها قريبا من الزورق ، وانفجرت لتعلن اخماد الهجوم الآتي من على الضفة المقابلة . وتحفز الجنود خلف مدافعهم لرد هجوم اخر سيأتي بعد قليل ، وفكر الملازم بحلمه ، وتعجب من أمر هذا الصباح الحزين ، وتمنى لو يقود جنوده ، ويخترق بهم البحيرة ، ويفجر نيرانه على الرؤوس المتلصصة هناك . وتلفت حوله :

« انا عطش لاوامر جديدة تأمر بعمليات عسكرية منظمة ، التحقت بدورة المغاوير في قرية حرسنا ، والتحقت بدورة لعمليات الالغام ، والجرح الذي في داخلي لم يمت ، أرتجف كل ليلة من الحقد وأنا أرى الاضواء هناك تأتي من الارض التي كانت لنا ، أجوع كل يوم الى حفنة تراب أحملها بين يدي ، وآتي بها من تلك الضفة المقابلة لبحيرة طبريا ، ولكن الاوامر صريحة وواضحة . وأنا أقف مع جنودي كالمشلول أرد على النار بالنار فقط » .

وانبثق زورق حربي اخر ، وانطلق لسان الرقيب الاول سعيد يقول بطلاقة عجيبة :

ــ سأدمر هذا الزورق بنفسي يا سيدي الملازم ، دعه لي ..

وانطلقت نيران مدفعه ، وهو يزمجر ، وخرجت الطلقات من الفوهة كطائر يحمل النار بمنقاره ، وبدأ الملازم ينفذ مع جنوده خطة جديدة ، لحصار الزورق اللص ، وقسم جنوده الى فئتين ، واحدة لحصار الزورق ، وأخرى لتصويب مدافعهم على الرؤوس المتلصصة الجبانة التي تقبع هناك . ودارت المعركة الثانية ، وضج المكان بطيور النار التي تحمل الموت في مناقيرها ، وفرح الجنود ، فهذه هي المعركة الحقيقية ، وتسلل الملازم من مكانه ، يحمل قطعة جديدة من المتفجرات ، وزحف على بطنه ، يحميه الرقيب الاول بمدفعه السريع الطلقات ، حتى وصل ضفة البحيرة ، ومن هناك قذف بالموت نحو الزورق ، فدوى في المكان صوت انفجار وارتطام ، وانتصبت في المكان غابة كثيفة من الطلقات الذاهبة والواردة من البحيرة ، وعاد الملازم الشاب يزحف على بطنه ليعود الى خندقه قرب سعيد الذي قابله بالعناق ، فنهره وطلب منه ان يواصل القذف .

وفجأة خيم السكون فوق الرؤوس ، وتوقف الجنود عن القذف المتواصل ، وتحفزوا من جديد لهجوم اخر ، وبدت الشمس تسطع حارة في منتصف النهار ، وعما قليل سيأتي الضابط الجديد ليحل محل الملازم عبد اللطيف في قيادة منطقة « تل النيرب » ، فبعد ساعات سيكون عبد اللطيف بين امه واخوته في دمشق ، ولكن كيف يترك ميدان المعركة ، وهذه هي اللحظات التي حلم بها طويلا ؟ كان يتمنى دوما ان يقود معركة حقيقية من اجل بلاده ، وهذه كأنها معركة ، سيبقى هنا مع جنوده حتى يخمد العيون الجاحظة في تلك الرؤوس البعيدة اللصة .

وطال الصمت حتى كفر به ، وتطاولت اللحظات الزمنية ، وتنهد سعيد بعصبية ، وتطلع نحو ضابطه الذي صوب عينيه عبر البحيرة ، وشعر نحوه بحب عظيم ، وسمع نفسه يقول :

ــ كلنا مثلك يا سيدي نقاتل من أجل قضية ، قضية فداء كما أسميتها أنت .

وابتسم الملازم للرقيب الاول ، وربت بيده على كتفه ، وقال له :

ــ كن على حذر يا سعيد ، سآخذ قطعة متفجرات وأزحف نحو البحيرة ، وأنت كالعادة حاول أن تحمي ظهري ، سأنتظر الزورق هناك .

وزحف ببطء حتى وصل ضفة البحيرة ، وقبع ينتظر ، ومرت اللحظات لعينة ، قاسية ، وتصبب العرق من على وجهه ، وسمع محرك زورق الموت ، وذاب الصمت ، فرفع رأسه قليلا حتى يرى مكان الزورق، ويقذف بالمتفجرات . وفجأة دوت رصاصة واحدة فقط ، اخترقت جبهة الملازم الشاب عبد اللطيف ، وشعر كأن الارض اصابها زلزال ، وتفجرت منها ينابيع دماء حمراء ناصعة ، ورأى سعيد من خلال الضباب الذي زرع فجأة أمام عينيه ، وهو يطلب من الجنود ان يقذفوا بغزارة ، ويحموا ظهره حتى يذهب ويرى ما الذي حل بقائدهم صاحب القامة الطويلة الرياضية . ووصل اليه سعيد ، ورفع رأسه واحتضنه بين يديه ، كان الدم يتفجر بغزارة حتى غطى الوجه الحبيب ، وبلل الارض الصغيرة المتبقية من فلسطين . وبصعوبة رفع عينيه الى سعيد وقال له من بين لهاثه :

ــ كم كنت أتمنى يا سعيد أن أقتل فداء للارض التي ذلت بعد طردي منها ، آه يا سعيد ، كم كنت أتمنى أن اموت وانا اكحل عيني برؤية الدار التي تآكلت معالمها من مخيلتي .. آه يا سـ .. سعيد ..

وغاب في غابات مليئة بأزهار ملونة ، ورفت قرب اذنيه اصوات اناشيد ، وتمنى لو يرى وجه آمه ، وآحس بهياج عارم يفور في داخله . نفسه فيها شيء كالمآتم ، كالجنازة ، كأنه سيموت ، فقد تفتت رأسه الى أجزاء صغيرة :

« آخ ليتني أدفن هنا فوق هذه التربة الطيبة . آخ يا أمي حدثتك يوما بأن تنقلوا جثماني الى القدس لو استشهدت فداء من أجل أرضنا ، هل كان سعيد يحس بما أحسست به وأنا أرقب كل دقيقة والحسرة تفبش عيني تلك الارض البعيدة هناك ؟ كانت أرضي وأرضنا . تعلمنا وعشنا ونحن نغذي فكرة الفداء فينا ، فهذا ما نحتاجه للوصول الى هناك . آه ، هذا احساس مزعج ، كل ما حولي ساكن هادىء ، مزعج ، وقلبي تحز فيه ابر جليدية باردة وتهمس بحرقة بالغة :

ــ الناس الذين يقاتلون من اجل قضية يموتون دوما . ويبقى الرجال الذين لا قضية لهم . مت فداء للارض ، وسيكون غيرك الفداء ايضا » .

ورأى قبر والده المحاط بالحنون الاصفر والاحمر ورأى والده وهو يفتح ذراعيه له ، ويحتضنه بحب ولهفة ويقول من خلال دموعه :

ــ أهلا بولدي عبد اللطيف ، لقد انتظرتك طويلا يا بني .

والتفت الرقيب الاول سعيد يقول للضابط الجديد :

ــ وعد أمه أن يذهب لرؤيتها خلال أيام العيد ، وسيذهب الان الى دمشق . رحمك الله أيها الشهيد البطل .

وأصابته نوبة بكاء حادة ، فقذف بنفسه فوق الجثمان الممدد هناك وراح يبكي بحرقة أليمة .

لندن — يوسف شرورو

قرأت العدد الماضي من الآداب

الأبحاث

بقلم الدكتور شوقي السكري

***

لعل أهم المقالات التي قرأتها في عدد « الاداب » الماضي ، ذلك المقال الجياش الذي كتبته سلمى الخضراء الجيوسي . وأهمية المقال في نظري لا ترجع فقط الى أهمية الموضوع وهو « الوجود العربي المعاصر » بل ايضا الى الطريقة الحية النفاذة التي تعرضت بها لهذا الموضوع الخطير .

وفي مثل هذا الموضوع ليس من الحكمة التسرع والمبادرة الى اعتباره اشكالا يتطلب الحلول المنطقية الموضوعية الناجعة . يكفي اشعار القارىء بالرغبة في التفكير ، التفكير الغامض المثير الموحي الذي يسبق انطلاقة العمل .

« لقد قطع جيلنا علاقته الروحية بالشروط المنطقية التي يحيطون بها وجودنا الافضل ، فهي لا تنفذ الى أبعد من السطح » و « لكي نتخلص من التجوف يجب أن ندخل في الفراغ . التجوف هو وجود القشرة السميكة الميتة حول هيكل خلا من الروح . اما الفراغ فهو الخروج المقدس من اطار القشور التي غلفتنا والوقوف عارين أمام الزمن والتاريخ . انه التخلص النهائي الحاسم من روابط ماض قريب لم يحمل لنا الا الحزن والهم ... ولم يرزقنا الا المأساة . الدخول في الفراغ ، في المطهر ، هو الخطوة الاولى نحو التحول الى كينونة خصبة تمتد الى الامام والى البعيد » .

واذا كان هذا الكلام غامضا مثيرا فلعل هناك ما هو أقرب الى بيان المقصود في قولها : « نحن لم نزل مغمورين بأمواج الولاء الزائف لاراء مخضرمي هذا القرن آرائهم عن البلاغة والفن والشعر والجنس والثورة والوطنية والحب والمال والدين . ولهذا فنحن نكره ما تلهج به ألسنتنا ، لاننا لا نصدقه . نكره تجوف أصواتنا الهجينة التي تكاد تخوننا في كل لفظة ونغمة » . ومرة أخرى « لقد أمضينا صبانا نتحدث عن الحرية ونحاول ان نجتاز الخنادق الفاصلة بين العبودية والانسان لنتوصل الى توهج التعبير البريء . غير ان خوفا مبهما ورثناه من تراكم الاجيال المستعبدة عبر القرون ، جيلا مستعبدا بعد جيل - كتراكم طبقات الكلس في مفازة مظلمة - كان يشل أجنحتنا . ذلك لان الخذلان الفاجع الذي أصيبت به كل طفرة جرأة وكل انطلاقة تمرد ، رسخ في قلوبنا خوفنا العتيق الموروث عندما برهن لنا على ان البسالة والاستشهاد لم يوصلانا بعد الى طرق المجد » .

الغريب ان هذا المقال الجياش الذي كتبته سلمى الخضراء الجيوسي عبارة عن رد فعل منها لقراءة كتاب نديم البيطار (الايديولوجية الانقلابية) . وقد مضت سنة ونصف على ظهور الكتاب بأفكاره (التي تعتق العقل وتقود الى درب التحرير) على حد قولها الى ان تصدت هي للكتاب بهذا النهج الحي فجعلته جزءا من المؤثرات الحية الدامغة في وجودنا العربي نفسه . لقد وصفت سلمى مقالها بأنه « البحث الذي هو فيض من الصور والتأملات وردود الفعل ، في لحظة وجدت لكي تكون ملك الشعر لا الفكر » وأشهد انه كذلك .

***

وأشهد ايضا بأن مقال الدكتور محمد النويهي عن ديوان محمود حسن اسماعيل من نفس هذا القبيل . فبعد ان استعرض الكاتب تاريخ النزعة الرومانسية في الادب العربي الحديث منذ العشرينيات من هذا القرن حتى أصبحت حركة قومية كونت في الشعر مذهبا قويا في الثلاثينيات اخذ يفسر لنا السبب في سريان الحركة على هذا النحو بقوله : « لم تكن هذه الحركة مجرد انتقال لعدوى الرومانسية الغربية ، وان يكن صحيحا ان اقبال عدد من شعرائنا ونقادنا المجددين على دراسة الادب الرومانسي الغربي وترجمته قد عزز هذه النزعة وأعطاها أصولا تبنى عليها وزادا تتغذى منه . ولكن كان انتصار المذهب الرومانسي عندنا نتيجة طبيعية للتطور الذي أخذ يدخل على أحوالنا السياسية والمادية والفكرية ، فوجد في تلك الحركة الرومانسية ثورته المنشودة على الاحوال التي عكستها المدرسة السابقة لنا ، وهي المدرسة التقليدية التي تزعمها شوقي وحافظ ، والتي كانت تمثل عندنا نفس الدور الذي مثلته المدرسة النيو كلاسيكية في اوروبا » ويؤكد الكاتب نجاح تيار الرومانسية في بعض القصائد التي نظمها شكري والمازني والعقاد وتلامذتهم وأنصارهم في مدرسة الديوان ، ثم بلغ قمته في شعراء مدرسة أبولو وشعراء المهجر الاميركي في الثلاثينات وأوائل الاربعينيات ثم « طرأ عليه ما لا بد ان يطرأ على كل مذهب فني حين يستوفي رسالته ويعتصر امكانياته وتتغير الظروف التي ولدته وبررته . فأدركه الانحلال في أواخر الاربعينيات وأعقبه ما نعرف من المدرسة الواقعية ومدرسة الشعر المنطلق » .

ومن هذا المنطلق يأتي نقد الدكتور محمد النويهي لديوان محمود حسن أسماعيل الاخير (قاب قوسين) وقد بلغ هذا النقد ذروته حين قال : « كنا نعتقد اننا مهما يكن من اختلاف الرأي بيننا حول المضي في تقليد المدارس الرومانسية فقد اتفقنا على استرذال تقليد المدرسة التقليدية فيما يسمى المعارضات . والنتيجة المحتومة هي اننا لا نسمع في هذه القصائد الا أصداء بل أصداء لاصداء . نسمع خليطا عجيبا من أصداء الشعر القديم منذ العصر الاموي في ميميتي الفرزدق وجرير ، الى تقليد المدرسة الشوقية لمطولات الشعر القديم » .

وأنا مع الدكتور النويهي في موقفه الذي اتخذه من شعرنا المعاصر وما ينبغي أن يحقق ، ومعه في ان الشعر المعاصر لا ينبغي ان يكتفى منه بنصاعة الاسلوب وطلاوته استغناء عن العاطفة الصادقة والتجربة الجديدة . انا معه بدون حاجة الى (التنبيه) و (التعقيب) فكلاهما أملته دواع لا صلة لها بجدية الدعوة التي دعا اليها . ان محمود حسن اسماعيل في ديوانه الاخير يعبر عن ظاهرة في وسطنا الادبي كله . وهذه الظاهرة بحاجة ماسة الى من يتصدى لها بالتقييم والتشريح ، وهذا ما فعله الدكتور محمد النويهي مشكورا .

***

واذا انتقلنا من ميدان الادب العربي الى ميدان الادب الغربي فلا بد أن ننوه بمقالين في منتهى الجدية والشمول أحدهما لخليل احمد خليل اسمه (علم الاجتماع مع الادب والثورة) والثاني مترجم بقلم محيي الدين صبحي وأسمه (آلان روب غرييه) ، والكاتبان على احاطة بموضوعيهما رغم التعقيد والمصاعب المتعلقة باشارات كثيرة عن اشياء غريبة علينا وعلى بيئتنا الفكرية والادبية . وخليل احمد خليل يعرض لنا أفكار لوسيان غولدمان في كتابه الاخير « من اجل علم اجتماع روائي » ، والكتاب خلاصة لنتائج ابحاث أجريت خلال سنتين في مركز علم الاجتماع الادبي بفرنسا وفي معهد جامعة بروكسل لعلم الاجتماع ، فهو اذن كتاب جدير بالدراسة الواعية .

- التتمة على الصفحة ٧٦ -



بقلم كامل أيوب

***

ليس من جديد القول ان مسألة تذوق اثر فني ما على وجهه الصحيح ، لا بد من ان تتخطى الحس الشخصي المحدود بالعمل الى حيث يلتمس له من الاسس الفكرية والقيم الجمالية ما تلتقي عنده او ما ينبغي أن تلتقي عنده مدارك المتلقين ومشاعرهم على الاقل بالحد الادنى ـ من هذه الاسس والقيم ـ الذي يضع العمل بصفة مبدئية ـ أيا كانت الخلافات التالية ـ على مستوى التأمل والتفسير والتقويم. فاذا جاء الاثر الفني دون ذلك فانه يكون مثل ارض رديئة الحرث لا تنبت ثمرة تساغ ، او كمخاض قبل اوانه لا يعطي وليدا صحيح البنية، ومن ثم كان على الفنان الذي يطمح الى الخلق ، مسؤولية تثقيف ملكته بالوعي الكافي بتاريخ وفلسفة الفن ـ الذي يشترك معه فيه اخرون يتقاربون او يتباينون في اتجاهاتهم الابداعية بنسبة او باخرى ـ هذا الى جانب القدر الملائم من التبين الذي تهبه له خبرة الممارسة الذاتية للعناصر التي يعتمد عليها عنده عملية الابداع ، ولما يتوق هو شخصيا الى تحقيقه من القيم الجديدة فيما يقدمه الى جماهير المتذوقين . من هنا ، من الثقافة الفنية العالية التي تتفاعل مع الوجدان وتختمر فيه ، ومن القدرة على سبر أغوار الذات مع الطموح الفني ، تستبعد نزعة التقليد من موهبة الفنان الخالق ، ويصبح كل عمل فني في ذاته مغامرة جديدة لها تقديرها في الفن بعمومه وفي التجارب الخاصة به ، وتخف كذلك او تختفي شائبة الاستغلاق التي يسببها الافتقار الى اللغة الفنية المؤدية ، التي قد تتسم في الوقت نفسه بلون من الغموض يجعل معطيات العمل اكثر عمقا وتجددا ، وهكذا الامر بالنسبة لمختلف الشوائب الاخرى في الاعمال الفنية التي يرى اصحابها انها ترقى الى مستوى العرض على الاخرين .

***

وقصيدة الشعر الحديث ، ثمرة حركة التجديد الاخيرة في الشعر العربي المعاصر ، لم تتخفف عبثا من النظام البيتي السابق ، وانما بهدف تحقيق اداء جديد يتفق والرؤية الحية للواقع ، بهدف مد قدرات العمل الشعري لاستيعاب حركة الواقع وصراعاته وتطوره . كانت رؤيا القصيدة التقليدية تستمد من الموروث العقلي خارج ذات الشاعر ، وفي القصيدة الرومانسية استقلت الرؤيا الذاتية للشاعر عن الخارج ، وحين ظهرت القصيدة الحديثة كان الكيان العربي نفسه يغادر محاريب الموروث ويغادر انطوائيته على السواء ،-كان يتفتح بكل حواسه اليقظة على ابعاد جديدة للعالم ، ويتحرك بطموح من نوع جديد أساسه اتساع الافق والوعي الموضوعي والشعور بمسؤولية المشاركة المصيرية ، وكان من الضروري أن ينعكس هذا التطور على الفن العربي حيث اتجه طموح الشعر الى خلق القصيدة الحديثة . التغيير الذي طرأ على الشعر اذن مظهره هجر العمود الشعري والقافية ولكن جوهره تحقيق بناء فني عضوي لا يقصر عن تتبع جزئيات الواقع وتكثيفها بالدلالات الايجابية الفاعلة ، وتلتقي فيه "الصورة" بالايحاء بالايقاع في عملية نمو داخلي متصل للتعبير عن رؤية جديدة للواقع تلتصق به وتثريه . ويستند هذا التجديد في الشكل والمضمون معا بالضرورة الى أساسه النظري والوجداني العميق لدى الشاعر الحديث ، الذي تخرج عملية الابداع عنده من العفوية والحلم والعقل الباطن ، الى حيث يتخللها قدر من الادراك الذي يحقق التوازن بين المؤثرات الذاتية والموضوعية في اثره الفني ، الامر الذي ترتبط معه معطيات القصيدة الحديثة بمدى وعي الشاعر كانسان وبمدى طموحه كفنان ، متحققة في نماذج قليلة ـ وان تكن كافية لتأصيلها ـ من الحصاد الضخم الذي انتجته مئات النوايا الطيبة الضائعة بين التسرع والفهم السطحي .

***

وفي العدد الماضي من « الاداب » تسع قصائد ، ثمان منها حديثة الشكل ، وهذه ظاهرة تبعث على التفاؤل للوهلة الاولى ، ولكنها تثير التساؤل بعد قراءة القصائد في مجموعها مرة واثنتين وثلاثا . الى أي مدى يمكن النظر الى هذه الاعمال كشعر حديث او كشعر باطلاق معناه ؟! في « ايار والسحاب الكذبة » لحسن النجمي ، تسود صور تقريرية منطفئة الدلالة (ليس وجها يستعار . وجه من دحرج عنه الصحر في الثالث . كل في مدار . طينة ـ مهما أطلت القرع ـ هذي الاذن . والقلب حجار) ويتداعى بناء القصيدة في جمل مفككة شديدة الجفاف (لم تمت من قبلك الكلمات . تهدي او تخال الحرف ينهار . اذا تصمت . والشمس تضار) او في جمل ترتبك وتتعثر بالاسلوب الاعتراضي (بين جبن الامس ـ لو نعقل ـ والكلمات ، يبقى وحده الموت انتصار) ، (هل يرد العالم اليوم ـ اذ تربحه ـ عنك الخسار ؟!) (.. لن نختار بين الجبن ـ لو خيرت ـ والموت سوى هذا الفرار) .

ولا جدوى مع هذا التخبط الواضح في المعالجة الشعرية ، من الاتفاق او الاختلاف مع الشاعر فيما يرمي اليه من معنى ، ففي احسن الفروض لا تصنع القدرة على ترديد مائة معنى عظيم ما تصنعه لمسة فنية واحدة .

وفي « ثمانية مقاطع » لسعدي يوسف ، يلجأ في كل مقطع الى محاولة تجسيد لحظة شعورية خاصة ، حيث يتحقق للعمل في مجموعه قدر من النجاح يبرزه بالقياس الى ما في الاعمال الاخرى من الفشل والعجز . للمثال هو في المقطع الاول يترك باقات الياسمين للمغني الدعي عن طيب خاطر حيث (انني ابحث في الزهرة عن دنيا خبيئة . ربما ضن بها الجذر ... الخ) والمقاطع الاربعة الاولى هي أقدر الاجزاء كشفا عن امكانية الشاعر ، على انها رؤى رومانسية قدمت في شكل حديث لم يتخلص بقدراته الايقاعية الخاصة من احتياجه لايقاع القافية المكررة . والمقاطع الاخيرة تعتمد تماما على التعميمات الذهنية او ترد على شكل لقطات سبق استنفادها في قصائد الشكل القديم . ولا تحتوي القصيدة على ما يبرر فنيا اختلاف وزن المقاطع الاولى عن وزن المقاطع الاخيرة .

و « المراثي » قصيدة محمد عفيفي مطر ، اول ما يلاحظ عليها طول النفس الشعري الذي يؤدي الى فقدان التركيز على معان محددة ، او الى تجسيدها والاكتفاء بتوليد صور جديدة لها . وقدرة الشاعر على توليد الصور تثري طاقته الشعرية بحق ، ولكنها ستظل مبددة في الفراغ ما لم ترتكز عنده على أساس موضوعي واضح ، واستعماله ايضا للارض والطين والخصب والمخاض في هذه القصيدة وفي قصائد سابقة ، استعمال عاطفي للالفاظ يحوم حول بعث دلالات اكبر واكثر عمقا دون أن يتهيأ له تحقيق ذلك . اما تناوله للموت فلا يقدم سوى تداعيات وصور أساسها الرؤيا الرومانسية (صرت مسمارا بتابوتي فلا أعرف من مات . أنا مت ام الميت انت ؟) ، (اقتليني قبلما يطلقني العالم في صدر النهار) ، (غافلي الموت وعودي شبحا يشعل في القلب الرماد . ثم يطويني ويمضي) ، (وهوت خفاشة الملح من الظلمة حطت . فوق نهديك وطارت بعدما أسقطك الليل وأبقاني وحيدا) ، (علني أسقط في الصمت اذ حطت من الخصب مواعيد السقوط) ، وهكذا الى ان يقول في اخر القصيدة (اهمليني واطرحي مزهرك الصامت كوني في انتظار . وخذيني في الليالي القمرية) .

ثم في « تقاسيم على القرار » لمحمد سعيد الصكار ، ها هو ذا يهيب بعابر ما (في صك الليل الى مناكب الجزيرة . حصانه الذكرى وصمت الليل وانكفاءة الزمن) ان ينزل على دياره ليبل صداه بجرعة من اللبن (فعندنا ينسى الغريب عندنا . حنينه الى الوطن) . ثم يتحدث عن الناس في جزيرته او في مدينته ـ يستعمل الكلمتين ـ بكلام له ايقاع ولكنه أجوف (تلهث في وجوههم براءة الرؤيا . وفي مسار الحلم في أهدابهم تضيء . منابع الذكرى وظل الخطوة الجريحة. وتلتقي النجوم بالمناكب الكسيحة) حتى يفاجئه بقوله (فلا تخف . اذا

ـ التتمة على الصفحة ٧٧ ـ

القصص

بقلم غالب هلسا

***

قصص العدد الماضي من « الاداب » ، باستثناء قصة « الحزن والعيون الصغيرة » ، على جانب كبير من الضعف . ولندع القصص تتحدث عن نفسها .

القصة الاولى هي قصة الاستاذ احمد سويد « دخان ابيض للمداخن ! » والتي لم أستطع فهم العلاقة بين موضوعها والعنوان . انها تدور حول فريال التي تريد ان تدخل الجامعة فيجمع ابوها العائلة للتشاور ويسدد نظرة معناها ما يلي « ان المناقشة سرية وان عليها ان تنتظر في الحديقة ، وانه سوف يتخذ الاجراءات اللازمة لابلاغها القرار فور صدوره » . وأدع للقارىء الصبور أن يتصور نظرة كهذه .

وفي الداخل يعلن الاب ان فريال ترفض الزواج ، فيسأل خالها ان كانت تحب على غرار بنات اليوم ؟ ولكن أمها أزالت اللبس بقولها ان فريال تريد دخول الجامعة .

« وصاح عمها بذعر :

ـ في الجامعة ؟ يا ساتر يا حفيظ . أتبلغ الرعونة بالنعجة ان تعتقد انها تستطيع العيش مع الذئاب بسلام ؟ أيسمح الدين بأن تجلس الفتاة والشاب والشيطان بينهما على مقعد واحد ؟ لا ... لا يا جماعة ، ان تقاليدنا العائلية لا تتحمل مثل هذا الانحراف ، ولا تجيز مثل هذا الضلال » .

وتدخل فريال الحجرة ، وتلقي خطبة طويلة نقتبس بعض اجزائها : « الاخرون يرسلون فتياتهم لغزو القمر ، وانتم تجبنون عن ارسالهم الى الجامعة . الاخرون يحصنون الفتاة بعلم الحياة ، وانتم تحصنونها بجهلها » .

ثم مضت تتحدث « عن المرأة في التاريخ العربي وكيف كانت تشارك الرجال في القتال ، وتنبغ في الشعر ، وتجلس للقضاء ، وانتقلت الى العصر الحديث فراحت تعدد نوابغ النساء وتعطي الامثلة على طموح المرأة ... » .

وفي لحظات تحول الجميع عن ارائهم مشترطين أن تحافظ على شرف الاسرة . وهكذا ذهبت فريال للجامعة وعادت منها دون ان يحدث لها شيء .

والقصة دون مستوى النقد والتقييم ، ولكن لا بد من ذكر بعض الملاحظات .

الجميع مثلا يتكلمون بلغة عربية فصحى متقعرة ما عدا الخالة أم وفيق التي تتكلم ـ لسبب غير مفهوم ـ باللغة العامية . والفكرة التي تعبر عنها القصة غريبة بالفعل . فمن الواضح ان العائلة وفريال والكاتب نفسه متفقون جميعا والخلاف بينهم مجرد سوء تفاهم . فالعائلة اعتقدت لجهلها ان الجامعة مكان تجلس فيه الطالبة بجانب الطالب (الغريب ان هذا صحيح) وانها ربما تتعرض لان تحب على غرار بنات اليوم (وهذا صحيح ايضا) وانها ربما سلكت سلوكا يعرض شرف العائلة الرجعية للخطر (وهذا ممكن ايضا) . ولكن المؤلف وفريال ، والعائلة بالتالي ، يعتقدون ان الجامعة مكان يتعلم فيه الانسان الصعود الى القمر ، وعلوم الذرة والهندسة والطب والزراعة الخ ... وانه لا يمكن ان يحدث فيها تلك الامور المرعبة التي تخيلتها العائلة . بل ان الفتاة تعود الى بيتها في الساعة الخامسة شريفة لم تحب ولم تجلس بجانب أي طالب .

والطابع الرجعي الذي يميز هذه العائلة طابع كوميدي بالفعل ، اذ انها بمجرد سماع خطبة عن المرأة في التاريخ العربي القديم ، وموجز عن النابغات في العصر الحديث ، تتخلى عن رجعيتها في طرفة عين .

ولا بد ان يخطر لنا سؤال في هذه المناسبة نوجهه للاستاذ احمد سويد وهو : كيف يمكن لفريال ان تكون مثالا للفتاة الطموحة المتحررة العاملة وتحافظ على شرف العائلة بالطريقة التي أكدها المؤلف ؟ وماذا يحدث لو انها أقدمت على بعض الخلاعات الرهيبة : كأن تجلس بجانب طالب والشيطان بينهما ، او ان تحب على غرار بنات اليوم ، او انها لم تكن من النوع الذي يصفه الكاتب بقوله « البنت الحصينة تحافظ على شرفها ولو ألقيت بين طابور من الرجال ! » ؟ تمشيا مع منطق الكاتب فان علينا أن نمنعها من دخول الجامعة .

أما قصة « محمد أوغلي محمد » بقلم الدكتور جورج حنا فانني أعترض على تسميتها قصة . الدكتور جورج حنا مناضل كبير من اجل السلام ، وأحد رواد الفكر التقدمي في الوطن العربي ، وما كتبه في مجلة « الاداب » هو استرجاع ذكرياته المؤلمة عن السيطرة العثمانية على الوطن العربي وعسفها وعدم انسانيتها ، كما يكشف لنا حقد العرب عليها . ومن هذا المقال نرى أن عسف الاتراك كان يرتد نحو ابناء الشعب التركي البسطاء الذين ماتوا بالالاف دفاعا عن عدوهم السلطان محمد رشاد . ونحن نأمل من الدكتور ان يواصل هذه المذكرات التي تلقي أضواء على مرحلة هامة من تاريخنا ، وهو بهذا سيزود الادب العربي بلون جديد من الكتابة الادبية يكاد يكون غير معروف .

ونأتي الآن الى مسرحية « الجثة العنيدة » بقلم الاستاذ نديم خشفة . والمسرحية مهداة (الى شعبنا العظيم الذي مزق أكفانه) مما يدل على نوايا المؤلف الطيبة . والمسرحية مكونة من سبعة مشاهد .

في المشهد الاول يعترف الزوج والزوجة انهما رجعيان قذران وانهما لا يحبان الطبقة العاملة وذلك من خلال حوار يفترض فيه انه خفيف الدم . ونكتشف ايضا في هذا المشهد أن الزوج يعاني من ضائقة مالية وهو لذا يقترح على زوجته هجر الفيلا والسيارة الكاديلاك والخدم الاربعة والجنايني . ولكن الزوجة ترفض بمنطق يذكرنا بالكوميديات المصرية القديمة ، فهي تقول أنه كيف للانسان أن يعيش دون خادمة لتصفيف الشعر ، وعربية كاديلاك تستعمل لزيارة أختها وسائق خاص وغيرهم . وتمنع زوجها من العمل في الحديقة حتى لا يظهر للناس انه ديمقراطي وأمثال هذه التظرفات .

وفي المشهد الثاني تقترب المسرحية اكثر فاكثر من المسرح الكوميدي ، كأن يقول الخادم لسيده :

افصد انك حاذق في أمساك النقود ولا يمكن أن تفلت من يديك بسهولة .

او أن يقول السائق :

ليس من الضروري ان يجتمع الذهب والضمير النظيف .

وعندما يغضب الزوج تقنعه الزوجة انهم يمدحونه فينشرح ويسعد.

كما نكتشف أن الزوجة امرأة لعوب لانها تغازل السائق .

وبعد هذا تتجه المسرحية اتجاها غريبا اذ انها فيما يبدو تحكي أسطورة شعبية . فالزوج الذي يعاني ضائقة مادية يذهب الى الجامع فيكتشف ان شحاذا يستعطي من العمال يخفي نقوده في جرة فيسرقها الزوج .

ويخبر الزوج زوجته ان تلك النقود ملك لجمعية خيرية .وبعد ان يحل ضائقته المادية يعذبه ضميره فيذهب الى محلل نفساني ولكنه يطلب نقودا كثيرة . فيقرر ان يدعو الشحاذ لتناول العشاء ثم يعطيه نقوده كهبة فيريح ضميره . ولكن الشحاذ يموت وهو يتناول العشاء . ويحاول الزوج ان يدفنه ولكن الجثة تعود في كل مرة . وفي النهاية يشق الخدم أكفانه فيخرج منها عامل صغير السن وهو يبتسم .

ومغزى المسرحية واضح وهو ان الطبقة الرأسمالية سرقت مال الشعب وان الشعب المضطهد سيثور عندما يؤرق الرأسماليون ضميرهم وعندما ينمو في داخلهم رعب الجرائم التي ارتكبوها .

وهذا كله يؤكد نية المؤلف الطيبة وأن كان من الغريب فعلا ان تحل مشكلة الاستغلال الطبقي من خلال ازمة ضمير الطبقة المستغلة .

والمسرحية يمكن تفكيكها الى عشرة مسرحيات على الاقل لان مركز

ـ التتمة على على الصفحة ٧٨ ـ



الجوع والقمر

ـ ١ ـ

هبَّت هياكلهم من الارض البوارْ
عظما رماديا ، بقايا من كفن
فالجوع مد أصابع النيران حبلا في النحورْ
والظمى أز كأنه حطب بقلب النار ،
صوت مرهف دامي الصدى في الكون طن
يستنفر الموتى ، يشق عن الجماجم سكرة الارض البوار
والصبية المتوحشون تخلعت أظفارهم في
الارض بحثا عن جذور ميتة
وقفوا قليلا ، حدقوا في الصمت ،
أبكاهم صراخ الضوء في عين السماء الباهتة
خطفتهم الرؤيا فناموا في النهار
والريح أفعى تغتلي أحشاؤها جوعا
فدارت والتوت حول الجسور
فحَّت ، عوت ، نادت لتوقظ غفوة الموتى :
لقد جاع الصغار
جاع الصغار
جاع الصغار
فانشق في ليل القرى ملح القبور
هبت هياكلهم من الارض البوارْ
وتحلقوا حول القرى
أسوار عظم في بقايا من كفن
جاسوا خلال الدور ساروا في الحقول الخالية
نادوا فرد صدى أبح في الظلام
نادوا ، بكوا ، شقوا الجيوب البالية :
لا شيء يأكله الصغار
فاترك عباءتك القديمة يا قمر
واسرق لهم بعض الذرة
بعض الذرة
بعض الذرة

ـ ٢ ـ

الامهات بلغن سن اليأس في صمت القرى
عاما فعاما والسراويل القديمة في انتظار
يخرجن في ليل القرى
يخمشن أفخاذا ويلطمن الفروج
يحلبن أضواء البروج
يشهقن اغراء ويبكين ابتهالا للقمر :
لا تلتفت للحور ، لا تأخذ قناديل السفر
منهن جئنا يا قمر
أدخل هنا ، واسق السراويل القديمة يا قمر ..
الصبية المتوحشون

ـ ٣ ـ

الصبية المتوحشون
تركوا أصابعهم بقلب الارض ، قاموا يصرخون :
ان كنت خالقنا فالق جماجم الموتى التي رصت
كؤوسا فوق مائدة السماء
دعها بما فيها من الخمر التي عصرت لهيبا في دماء
واجه بعينيك العيون الغاضبة
ان كنت خالقنا فثبت عينك الجوفاء في عين البشر

ـ ٤ ـ

الموت يمشي في القرى
خطواته في الريح جسر لا يرى
يمشي بطيئا ، يخلع الاكمام ، يرمي ثوبه فوق الفضاء
أنفاسه دارت لتطفىء كل مصباح مضاء
فجرى اليه الصبية المتوحشون
لاذوا برجليه فغمغم في صفاء
ناحوا له .. فجثا وغمغم وابتسم
وأضاء في عينيه مصباح الالم
صاحوا به : هذا قمر .
فمشى بهم ، خطواته في الريح جسر لا يرى
ألقى عباءته عليهم وانتفض
لم يشعروا بالموت وهو يطير في جوف السماء
رقصوا في كفيه ، ونادوا : يا قمر
هبنا الذرة
هبنا الذرة
هبنا الذره ...

القاهرة — **محمد عفيفي مطر**

« الحاج » محمد باع حجته ...

قصة بقلم سميرة عزام

اليها ، تلك العربية التي سألتها في بيت صفافا من وراء الشريط : « كيف تشعرون في سجنكم » فقالت : « بل قولي كيف تشعرون انتم في (حريتكم) !.. » ، فالقمتني حجرا بهذا السؤال الجواب .

س.

*

كأن الامر كله لم يكن بحاجة الى اكثر من نظـــرة مستشفة تحمّل الاشياء اكثر ممـا تحمل ، تربط بيـن منظر « الحاج » جالسا على كرسي واطئـــة مرسلا نظرة بعيدة ساهمة وبين تلة من الزجاجات الفارغة أكل الغبار الوانها وتكومت في غير ترتيب في الباحة الخلفية للبيت الحجري الابيض ، ليهز سلمان ابو عاكف رأسه ويقول من وراء كوفية تغطي دائما قسما من وجهه : « الحـاج محمد باع حجته » .

عبارة تلقفتها القرية تفسيرا لمأساة الصمت ، وقبلتها دون كبير نقاش ، اذ لا بد لفجيعـة « الحاج » ان تختلف في اثبات نفسها عن فواجع من قتل او اصيب او أوغـل شرقا من الاخرين . وكان لا بد لحزن الحاج ان يتفجـر بأخطر من هذا الصمت الذي تلبسه ، واخطر من هــذه النظرة المفرغة المعلقة بأفق محمل دائما بالمفاجآت ، تصدر عن عينين تبكيان بلا دموع جثة « لفارس » ، منقوشـــة بعشر رصاصات ، مطمورة تحت شاهدة لم تعد قادرة على ابتعاث ألم أحد ، فقد أدمن الناس الحزن ، وبدا الموت نهاية منطقية مقبولة ومغبوطة لكل الاعمار ، فالموتى قد ماتـوا مرة واحدة ، أكيدة ونهائية ، وهم يعرفون لماذا ماتـــوا ، وما عاشوا ليتساءلوا لماذا يعيشون فتختنق اصـــواتهم بلغط التراكتورات ، تشق صدر الارض المنهوبة فيماوراء الشريط . كان حزنهم غريقا بنور الشمس ، وكان عليهم ان يحزنوا وهم مفتحو العيون .

« الحاج محمد باع حجته » .

فكرة سنحت لصديقه سلمان ابو عـاكف كما تسنح الخاطرة ، وكان قبلا اذا خطر له شيء حمــله للديوان ، وتطارحه والرفاق ، واليوم لم يعد هناك ديوان فقد اكله الشريط ايضا ، وتحول الى مركز شرطة يهودي . وانما كان الحاج محمد جالسا مثلما يجلس كل يوم ، وخلفــه في الباحة تكومت تلة الزجاجات قريبا من الجرن الــذي غطاه الغبار ، والخلقين الــذي اسود واخضر . زجاجات جنّد « الحاج » لجمعها اربعة صبيان كان يدفع لهــم مليما واثنين عن الزجاجة ، وما يفعل الحاج بالزجاجات ؟ الامر لا يحتاج لاكثر من ذكي كسلمان ابو عاكف . لقد بدأ يجمعها يوم انتزع منه ثلاثة رجال وعدا بأن يجمع العنب من بقايا كرومه التي خلاها له الشريط فلا تأكــله الزنابير ، او تفرطه ريح ثاني التشرينين ، لقد استحلفوه بتربة فارس ان يفعل شيئا ، وما تركوه قبل ان يعد وعده الذي لا ينسى ، لانه واحد من كلمات قليلة تفوه بها الحاج محمد طـوال شهـــور .

« الحاج محمد باع حجته » ، الان عرفت يا سلمان ابو عاكف سر الزجاجات ، فشد كوفيتك جيدا وامض الى قومك بما يثير مستنقعات حزنهم ، باع حجته ، بل حجاته السبع واحدة بعد واحدة . اربع منهـا حجّها وحيدا ، والخامسة مع أم فارس ، والسادسة والسابعة اصطحب فيها فقيرين فوهب الواحدة لروح أبيه والاخرى لـروح أمه . سبع حجات ، بل سبعة أعراس ، ان كنت تذكـر يا حاج ، قامت فيها القرية وقعدت ، ومدت لك عشرات من حبال الزينة ، وساقت عشرات الخراف تمشي بين قدميك ملوية الاعناق قبل ان تعتلي تلال الارز على السماط المبسوط لكل رائح غاد .

***

حين عاد للقرية كان الشريط قد اقيم ، وقد اكلت لجنة الهدنة من ارضه فلم تبق له من المائة دونم في الكرم الشرقي اكثر من عشرين ، ومن المائتي دونم من مدرجات العنب على السفوح اكثر من اربعين ، اما كرم « الزيني » فقد أكله الشريط كله . وكان في نيته ألا يعود ، فما اكثر الطيور المهاجرة التـي خذلهـا الجناح فرخمت حيـث وصلت . ولكن جسد فارس المطرز بعشر رصاصات ظـل يناديه ، كان لا بد له من شاهدة ، وقد خاف اكثر من أي شيء آخر ان يأكله شريط الهدنة . علامة وضعها قبـل ان يرحل ، أربعة حجار بيض تحد مترين من الارض لا تبعد عن المتراس باكثر من ثلاثين خطوة . هكذا شاء رفـاق فارس ألا يدفن في المقبرة مع من يموتون عـلى فرشهم ، وانمــا قريبا من المتراس حيث كـان يتصيد يهـود « المستعمرات » برشاشه كالعصافير . وأول ما فعلتـه لجنة الهدنة ان أزالت أكياس الرمل ، ودحرجت العلامات التي حد بها قبر فارس ولكنه يستطيـع اذا ما دقق ان يعرف بالشعرة اين يرقد فارس . وقد صبر قبل ان يرفع الشاهدة ليرى الى اين يمكن ان تبلغ مطامع الشريط ، اذ انتهى كل شيء ، وجرِّحت كرومه بكل هـــذه الاسلاك ، رفع الشاهدة وقال فـــي نقشها كل ما عنده ثم صمت ، وجلس على كرسيه القصيرة تلك، عيناه مشدودتان الى افق

يحبل دائما بالمفاجآت ، وليست في يده مسبحة !!

***

« كيف كان الموسم يا حاج ؟ »

ويقبّل الحاج محمد يده ، ظاهرا وباطنا ، ـ عادة تحدرت اليه من ابيه ـ كلما سئل عن رزق او نعمة .

« يدك مسلوخة يا حاج »

« أجل حفها المشلي ، وتحريك العصير » .

وليس المشلي وحده هو الذي حفها فالحاج ـ رغم العمال الذين يستأجرهم لتشذيب الانصاب وتسميد الارض وجمع العناقيد من كرومه الثلاثة ومن كل ما يجاور قريته من كروم ـ لم يكن مترفعا عن خدمة الارض ، يعب رائحة طينها برئتين وسيعتين ، ويرفض ان يتذكر انه وجيه القرية قبل ان ينحدر القرص غربا . وفي الليل يجلس في ديوانه يوزع قهوته ويستمع لكل الذين يعمر بهم الديوان ، فاذا كفت مسبحته عن الطقطقة فمعنى ذلك ان السهرة قد انتهت ، وانه متعب وناعس ، ومشتاق الى فراشه المنصوب في العليّة يستلقي عليه ويغفو على حفيف الدوالي تحركها النسائم الصيفية .

« بلغ المنتوج الخمسمائة تنكة ؟ »

ولا يكذب ، الا انه لا يقر بالرقم تماما (وهذا تعلمه من ابيه ايضا . عين بني آدم سخنة) ويفتش عن جواب يروغ به مِنْ ذكر الرقم .

ولكنه يعرف ان التنكات الخمسمائة من دبس العنب ليست كثيرة لو كانت المعصرة اكبر و « الخلاقين » اكثر . وقد بدأ يعتقد ان فارس لم يكن يتفلسف وهو يستعرض الاراء التي عبأ بها رأسه حين كان يدرس في القدس اذ يقول : « لا يمكن يا أبي ان نظل لثلاثة اجيال نصنع دبسنا هكذا . لقد تطور العالم .. وغدت فأسك هذه أضحوكة امام تراكتورات يهود المستعمرات .. يجب ان يكون لنا معمل حديث » .

ويهز رأسه . انه امام فارس قوي ضعيف في آن واحد ، ولكنه يطاب اليه الكثير ، وسيضيع انِ هو تخلى عن الجرن والخلقين والمشلي ولن يشعر بالعز مثلما يشعر الساعة وهو يستعرض تنكاته ، يتأكد من لحامها ويلصق عليها بيده (الماركة) الدبس المفتخر . انتاج معامل الحاج محمد عطيوي • وتحتها بخط أكبر « مأكول الهنا » .

« معامل .. جرنك هذا معمل ؟ كلمة اضحك بها على نفسك يا أبي » .

« لا تكفر بالنعمة يا فارس . كل ما عندنا من خير هذا الجرن » .

« أنت حر . ولكن دعني أفتش لي عن عمل » .

وكان موشكا ان يقتنع . بل هو مقتنع تماما .. درس المكان الذي سيبني المعمل فيه .. ولن يكلفه الامر اكثر من الامتناع عن حج جديد وشراء نصف دزينة مباريم لام فارس وبعض الحلي لبناته .

لعيني فارس ، وحيده بين البنات الثلاث ، يفعل كل شيء • يرضى حتى ان يزول اسمه عن (الماركة) وان يجدد فيصنع الدبس قوالب جامدة يغلفها بالورق المذهب مثلما يفعل هؤلاء اليهود في مستعمرتهم التي (دقوها) في السهل غير البعيد ...

***

في ذلك الخريف لم يكن الدبس مدكوكا في التنك ، أو ملفوفا بالورق المذهب في بعض همومه . فقد غامت الاشياء في موجة الغضب التي اكتسحت البلاد ، والمبلغ الذي دفعه للمصرف كتأمين لحساب مصنع المكائن قد عاد وسحبه . كان لا بد لفارس ، واخوان فارس ، من رشاشات وذخيرة ، ومتاريس تنصب في وجه المستعمرات التي نبتت المدافع كالفطر على حدودها ، وصار «الديوان» رئاسة اركان يلتقي بها الحرس الوطني كل ليلة ، يتوزعون فيها السلاح والمهمات . وفي ذلك الخريف ، وما أعقبه من شتاء ، كانت مسبحة الحاج عصبية مثلما لم تكن يوما .

وكان عليه ان يخالفها فيبدو واثقا وهو يتفقد الشبان في الهزيع الثالث من الليل ، وقد تجمدت أصابعهم على حديد الزناد وراء المتاريس . ولاول مرة نسي المعصرة والخلقين، وما جمع التنكات ولا أشرف على غسلها ، كان يسافر مرة ومرتين في الاسبوع يفاوض لجان المدن ليحصل على مزيد من الذخائر ، وحين استنفد واللجان كل الوسائل بدت له المتاريس اكواما من القطن الفارغ ، والرجال فزاعات طيور امام المصفحات التي تنسل ليلا لتضرب وتهرب . ويا لليلة التي جن فيها فارس فتخطى المتاريس والقم نفسه لبقعة ضوء مسلطة من كشاف فاجر ، وكالمجنون راح يرش المصفحة .. وقد تأكد له انها انكفأت ، ولكن بعد أن طرزت صدره بعشر رصاصات .

***

وقفت السيارة ونزل ، واطل على القرية من بعيد.. كانت الشمس قد بدأت تهبط بشيء من التثاقل ، وبدت له البيوت البيضاء شبه فارغة تحت وطأة السكون الذي أرخى ظله على الاشياء فتركها في حالة اعياء يائس. وقبل ان يمد يده فيزيل العوارض الخشبية التي ثبت بها الباب خلال غيبته ويسحب مفتاحه تقدم ووقف قريبا من السلسلة الحجرية فبرز له الشريط الذي أكل نصف اراضي القرية وبعض بيوتها وسلبها امتدادها الطبيعي الى السهول المرمية غربا ، المخددة بأشكال تفرضها طبيعة المزروعات ونوعها .. اذن هذا ما ابقى الشريط للقرية ، وما ترك له من كروم .. وكانت بقايا الانصاب مثقلة باحمالها وقد التوت أعناق العناقيد المعسلة الملوحة باكثر من لون اصفر، ومن وراء الشريط كانت الانصاب عريانة ، لقد استعجلوا جناها وغيبوه ببطن سياراتهم التي تسع كل باطل .

واستدار قبل أن يلمحه صغير رابض على حجر قريب فيلحظ انه يبكي . وامتص بطرف الكوفية دموعه ، ومضى ليتدبر من يرفع الالواح الرخامية والشاهدتين ، وكان قد أوصى عليها وبعث بها ليكون لفارس ما يُذكر به

حين تتذكر القرية انها دفعت ثمن هزيمتها بطولات ! وحين انتهى من ذلك بعد ايام ، وتحلق حوله الرجال يحكون كيف قهرتهم الهدنة ودقت في عيونهم شريطها الشائك لم يفعل اكثر من ان هز برأسه وعيناه عالقتان بالافق. ولعله رأى ، او لم ير ، كيف تهاوت الدوالي مثقلة بعناقيد تدلت اعنابها كأثداء مفلعة لم تتخفف من بعض ما بها لان يدا لم تمتد اليها . كانت القرية تنتظر عودته ليلوك مع اخوانه يأسه، ولكن هؤلاء لم يفهموا ــ وقد انقضت على وصوله وفراغه من بناء القبر ايام ــ لماذا لم يحرك ساكنا ، ولماذا يترك ما بقي له لليباس ، ولماذا لا يرد ، حتى بالرفض ، حين يرجونه ان يفعل شيئا ، لقد فجعوا مثله ، ولكنهم ما داموا أحياء يجب ألا يموتوا واقفين .. هوذا السحاب يتكىء على كتف القرية منتظرا هبة ريح تحركه فيسح على الكروم مطرا يجور اول ما يجور على الدوالي فيتركها عروقا سوداء ، يقسمون انه ما تذوق حبة من اعنابه ولا ترك غيره يذوق ، وبعضهم يقسم انه شاهد « الحاج » ينتزع عروقا من الدالية يلقم بها نار مدفأته شتاء ، شيء لا يفعله مزارع يعرف ان التجدد هو أعجوبة الحياة . وقد تجددت العروف بانحسار الغيوم وتململت عساليجها الخضراء ، وبدت الاوراق حين دب الدفء في الارض أعلاما صغيرة منشورة لا تجافي طبائعها ، وقد بدا أن شيئا من الانفعال قد لاح في العينين المصمتتين فتجرأ الرفاق على ان يكونوا أعلى صوتا فينتزعوا منه هزتي رأس تكفيان من الحاج لتكونا وعدا بأن يفعل شيئا في هذا الموسم . ولقد شعروا بأنهم لن يُخذلوا حين اخذوا يبصرون به في الصباح يتلقف الشمس بوجه مغسول بندى الاوراق ثم يمضي ليرفع بعض العروق الهابطة على عصي يدقها في الارض ، اذن فقد حماه أيمانه ، وحركت الارض شهوة الفلاح العتيق فيه ، ولكنهم ، وقد فهموا هذا كله ، لا يفهمون لاي شأن يجمع الحاج هذه الزجاجات ، بل ويدفع لمن يحملها اليه من صبية القرية مليما ومليمين للواحدة ...

أصحيح انه .. كما يقول سلمان ابو عاكف .. أصحيح انه ؟..

أيكون سلمان أذكاهم وأسرعهم الى سبر غور هذا اللغز الذي كان اسمه الى ما قبل عام وبعض العام الحاج محمد عطيوي ، هكذا ببساطة ووضوح ، وجيه القرية ، سيد رجالها المبسوط النفس والكف ، عقلها وقلبها .

باع حجته ؟

تاجر الدبس أبا عن جد . المبرأ المنزه ، الصائم ، المصلي ، مشتري اخرته بسبع حجات ، يفعلها ؟

وما يصنع بالزجاجات ؟ من يدحض شكوكهم ويريح قلوبهم المثقلة باكثر من حزن .. هذه زجاجاته ، لا يعبأ حتى بأن يخفيها ، تكبر وتتزايد وتبدو لمن يطل من وراء البيت الى الباحة الخلفية .

باعها ، حجته ، ليشتري بالقروش ، وهي عزيزة في هذه الايام ، زجاجات لا يدري أحد ما يصنع بها الا ان يكون ، أستغفر الله ، قد انتوى ان يستقطر ..؟

ولكن سلمان ابو عاكف وغيره لا يجرؤون ان يقولوها، فما ينسون ليلة طرد من مجلسه عليان سواق الباص حين بلغه ان بعضهم رآه في خمارة في القدس يحسو كأسا من العرق مع دلالي السيارات ..

حزورة فتات رؤوس أهل القرية صيفا وخريفا ، وتأكدت حين جمع أعنابه الى اخر عنقود ، ما أهدى منها سلة ، واختزنها في بيته ، وترك الجرن والمعصرة على حالهما مطمورين بأتربة عامين .

باع حجته ؟

وماذا ينتظرون بعد ليقولوها بصوت مسموع ؟..

ماذا ينتظرون لتصبح أهزوجة للصغار ، حتى هؤلاء الذين أفادوا من قروشه ، ينقسمون فريقين يردد الواحد « الحاج محمد ... » فيرد الاخر « ... باع حجته » ؟!

ما أهون ما صرت اليه يا حاج .. وأنت لا تسمع ولا ترى لانك مذ جمعت « الموسم » قد أغلقت بابك دون العيون ، وأحكمت الرتاج .. شهران لا يرونه الا حين يلمحونه ينفذ خطفا الى البقال ليبتاع حاجات قليلة ، ثم يعود خطفا مثلما جاء ...

شهران . تنحى فصل لاخر ، وابيضت الارض ، ودق الشتاء بريحه أبوابهم ولكنهم لا يفتحون .

ومرة فتحوها ..

ذات صباح انطلقت قافلة من صبية أربعة ، نفس الصبية الذين جمعوا للحاج زجاجاته ، تدق كل باب .. لا تغفل واحدا .. وتدفع لمن يلوح على العتبات بزجاجتين أو ثلاث .

هدية من « الحاج » لهم .. مليئة طافحة .. تماما مثلما قدروا .. مع فرق بسيط ..

كانت مليئة بالخل !

وفي هذه المرة لم يعد ثمة لغز .

ولم يعودوا بحاجة الى ذكي كسلمان ابو عاكف .. ليفهموا !!

سميرة عزام

حتى يطلع قمر الحب

١ ـ موسيقى الاشياء

ماذا نبصر في الاشياء
حين نراها أول وهلة
يسقط في أعيننا الضوء العابر
ماذا نبصر حين نسافر
خارج القنا
ونطوف على السطح البارد
سطح الماء او الاحجار
اللون . الحجم
القشرة او اقدام الريح
لكن الموسيقى في جوف الاشياء
لا تدركها الا الروح
وتظل عيون الروح الخضراء
معتمة حتى يطلع قمر الحب

٢ ـ الحكمة المنهزمة

يا شيخـي الفـاهم
ماذا قالت كتبك غير الوهم
لم تنبئني الاوراق
في أي الآبار المنسية في الصحراء
يرقد مفتاح العالم
يا شيخي الفاهم
حين خرجت لاول غزوة
جبنت كتبك
أخفت أوجهها الظلمات
ولانك ما علمت حسامي الطعن
لم يسفك سيفي غير وريدي
ضحك شهودي
خانتني مقدرة الاقدام
في الخطوات الاولى
لكن حين لجأت لزاد الاعوام
خرج هواء اصفر
من جوف كنانة حكمتك البلهاء
يا شيخي الفاهم
خدعتني القدم مع الساعد
خدعتك على البعد الالوان
ليس الانسان المكتوب لديك هو الانسان
والعالم لا يحفل أبدا بالحكمة
القوة تحكم هذا العالم
والحزن نصيب الضعفاء

٣ ـ ليس صحيحا يا بيرون

« ان هذا العالم شيء تافه ان اكتسب او فقد »

بيرون في اسفار تشايلد هارولد يخاطب نابليون

ليس صحيحا يا بيرون
ان العالم شيء تافه
فالاحزان الفادحة على القلب
والامل الخائب عند خريف العمر
والميلاد المتعسر عند الفجر
والفرح الاخضر في اوراق الحب
والدهشة في عين الطفل
حين يسافر عبر العالم
في طرق اليتم السوداء
ولواء المنتصر الخفاق
فوق جماجم آلاف القتلى
وملايين الاوراق
تسقط كل خريف
والمرضى لا يجدون الماء
والجائع يصبح ذئبا حتى يجد الخبز
والجندي نموت بغير سعاده
وهو يصيح :
الوطن كرامه
الوطن سماء الحريه
حتى يدفعه الالم القتال
لمعانقة القبر
الحب المدفوع الى الهجر
عودة صاحب
بعد فراق السنوات
معشوق خائن
يلقي في الوحل ورود العاشق
أم تجلس في بيت الذكرى
تدفن أنضر ما تملك من أعوام
لتظل وفية
ليعود غلام مات بأيدي الاعداء
ليست ابدا هذي الاشياء
يا بيرون بالشيء التافه
حين نموت
لا من اجل المجد
بل من اجل العار
حين يحاصرنا سخط الزمن المنهار
حتى يختنق الزمن الصاعد
حين تكون اهانتنا
ثمن التضحية بضوء العين
حين تكون خسارتنا
الكسب الاوحد
حين تدور اللعبة
بين الخونة والعشاق
ويمر الحب على ابواب الاعداء
يتسول دفء العطف
حين يفاجئنا الحظ
يمنحنا كنز الآمال
ثم يجيء الموت في نفس اللحظه
يصبح مرا طعم الاشياء
لكن ليس صحيحا يا بيرون
ان العالم شيء تافه
وبه هذا الالم الفادح

القاهرة

محمد ابراهيم أبوسنه

هيدغر ومنزل الوجود

بقلم محيي الدين اسماعيل

« ما اللغة سوى منزل للوجود ... » . هكذا كان يقول مارتن هيدغر . ويعقب ولتر كوفمان على قولة هيدغر هذه ، بأن اللغة بالنسبة لهيدغر نفسه لم تكن سوى المنزل الذي يتخفى وراءه .

لقد استخدم هيدغر كثيرا من المصطلحات ، ولكنها على حد قول احد ناقديه — لم تكن سوى سلسلة من الابراج القوطية العاتية المفزعة . وقد استخدمها ، لا لشيء الا ليردنا على اعقابنا ، بعيدا عن المنزل الذي يقبع فيه .

ان هيدغر من اولئك المفكرين العظام الذين اقاموا صروحا فكرية متكاملة ، بيد ان الصرح الذي اقامه هذا المفكر الكبير ، صرح شامخ ولكنه يفتقر الى شيء من الملاحة والجمال ... انه صرح ينتصب من خلال مناظر قاتمة كئيبة ، تذكرنا بمناظر الغابة السوداء التي اوى اليها هذا المفكر ليقيم اعمدة صرحه واقواسه هناك .

صورة رهيبة من الفكر !

والعمل الاساسي لهيدغر هو كتاب « الوجود والزمان — النصف الاول » ، وقد صدر على شكل مقالات ثم جمع في كتاب عام ١٩٢٧ ، وعلى صفحته الاولى اهداء لهوسرل .

ولقد حاول هيدغر في كتابه هذا ان يخرج هوسرل وفلسفته « الظواهرية » اذ ركز جميع قواه الفكرية على وصف الوجود وفهمه . وليس ثمة شك ان وصف الوجود او الوصف الوجودي ، كما قدمه هيدغر يجعل من فكره ركنا من الاركان الاساسية للفلسفة الوجودية المعاصرة . فقد كرر هيدغر ، في بعض مواضع من كتابه هذا الموقف الذي اتخذه الوجوديون ، فيما بعد ، من الانسان والعالم ... الانسان كائن قذف به في هذا الوجود .

حقا ، كان القدامى من الفلاسفة الاسكولائيين « المدرسيين » يقولون بان الانسان قد قذف به الى هذا العالم ، بيد انهم يؤكدون لنا دوما بان القوة التي قذفت بالانسان لم تفارقه قط ، هذا فضلا عن انهم يؤكدون لنا ايضا بان الانسان قد قذف به الى العالم ... لا الى الوجود ! اما الوجوديون المعاصرون فيصرون على ان الانسان يعيش في عزلة رهيبة عن تلك القوة التي دفعت به الى الوجود .

بيد ان هيدغر قد فهم الوجود على انه الجدران الصفيقة الشامخة التي ينطوي وراءها الانسان في عزلته الموحشة القاتمة . ولقد استخدم ، من اجل التعبير عن ذلك ، الفاظا شاعت في الآونة الاخيرة فاصبحت جزءا من الفكر المعاصر وتعبيره عن نفسه ، من امثال « الوعي » و « الهم » و « الكدر » و « الغم » . وقد اكب عليها الوجوديون واستخدموها على اوسع نطاق ممكن ، اذ رأوا فيها الالفاظ المعبرة عن موقفهم ازاء الانسان والعالم . هذا بالرغم من ان هيدغر قد اعلن ، بعد الحرب العالمية الثانية ان لا صلة بينه وبين هذه الفلسفة — او الفلسفات — الوجودية المعاصرة ، واكد ان كل « همه » و « كدره » و « غمه » ناشيء من « قلقه » على قدرته على تحقيق اطلالة شاملة من « شباك الوجود » على « الوجود » .

وفي عام ١٩٢٩ ، اصدر هيدغر كتابه عن « كانط ومشكلة الميتافيزيقا » ، ثم اردفه بمحاضرته الشهيرة « ما هي الميتافيزيقا ؟ » ، والتي ادخل عليها تعديلات واضافات اساسية عام ١٩٤٣ ، وقدم لها فيما بعد ، في عام ١٩٤٩ ، بمقدمة توضيحية تفسيرية . وقد اصبحت هذه المقدمة مرجعا معتمدا في تفهم النهج الفلسفي الذي اخذ به هيدغر .

ولا بد من الاشارة ايضا الى اعلانه الشهير الذي اذاعه بعد ان قبل كرسي الاستاذية في فرايبورغ ، عقب تسلم ادولف هتلر زمام السلطة في المانيا عام ١٩٣٣ . ولقد تضمن اعلانه هذا ان الفكر الجرماني قد غدا على ابواب فجر جديد ، اذ نسخ عصر الحرية الاكاديمية الذي ساد عهودا طويلة . واعلن ان لا صلة له اطلاقا بهوسرل ذلك اليهودي الذي طعن الفكر الجرماني الاصيل باسم مقاومة السلطة الطاغية .

وقد قيل الكثير عن اعلان هيدغر هذا ، وقيل الكثير ايضا عن قبوله لمنصب الاستاذية في جامعة فرايبورغ على هذا النحو الذي اثار اشفاق الكثيرين من المفكرين في العالم ، لا سيما بعد ان اعلن النازي بان هذا الاعلان قد جاء بعد لقاء صوفي تم بين المفكر الكبير وزعيم النازي ، ورأى هيدغر في تلك الليلة الاضواء التي تنبعث من عيني « الفوهرر » تبشر بمولد الفجر الجرماني الجديد ... لقد قيل الكثير عن ذلك ، بيد ان هيدغر قد رفض حتى ان يفسر موقفه هذا .

على ان العمل الاساسي الذي قدمه هيدغر للعالم هو كتاب « الوجود والزمان — النصف الاول » ، وهو

الكتاب الذي يتضمن القضية الاساسية في فكر هيدغر ، تلك هي قضية مواجهة « الموت » بـ « قرار » و « قرار نهائي » . والقرار في الصيغة التي يعنيها هيدغر هي المحور الاساسي الذي يدور حوله «الوجود» و «الزمان».

القضية هي قضية مواجهة جوهر الوجود ... تلك هي قضية الانسان ... تلك هي روح الانسان .

ويرى هيدغر ان مواجهة جوهر الوجود قد استطاع ان يعبر عنها هلدرلن في اشعاره باعتبارها قرارا من قرارات الروح الانساني . وقد اكد ذلك في مقالاته الشهيرة التي كتبها عن هذا الشاعر ، والتي اخرجها عام ١٩٤٣ في كتيب عن الشاعر وعن قضية الشعر .

وفي عام ١٩٤٧ نشر كتابه الموجز عن « الانسانية »، وهو الكتاب الذي هاجم فيه سارتر والوجودية التي يدعو اليها . وفي عام ١٩٥٠ نشر رده على نتشه وعلى قولته الشهيرة « ان الله قد مات » .

وفي هذه الفترة ، يبدو ان هيدغر قد تابع كشوفاته الوصفية للوجود ، وتوقف عن تحليل الوجود والزمان .

وفي عامي ١٩٥٣ و ١٩٥٤ نشر اربعة كتيبات تتضمن بعض محاضراته ومقالاته . وفي عام ١٩٥٣ بالذات اعيد الحديث عن قضية التهمة التي وجهت اليه بالتواطؤ مع النازي . ومما اكد هذه التهمة لدى بعض من اثارها في الصحف والمجلات ان هيدغر قد اورد في ذلك العام (١٩٥٣) بعض العبارات في كتاباته ، تضمنت اجلالا للحزب النازي الذي كان يشير اليه باسم « الحركة » في معظم الاحيان .

وكان الحزب النازي قد عقد مؤتمره الشهير في نورمبرغ عام ١٩٣٥ تحت شعار « انتصار الارادة » . وكان المؤتمر تمجيدا لتعاليم نتشه . ولكن يبدو ان ذلك المؤتمر لم يثر حماس هيدغر انذاك . بل على العكس من ذلك رأى ان اوروبا يطبق عليها فكا كماشتين رهيبتين هما روسيا والولايات المتحدة اللتان تمثلان حقيقة واحدة . واعلن انه ليست هناك من قوة قادرة على ان تقف في وجه هاتين القوتين المروعتين حتى في المانيا ذاتها . واشار الى ان الحقيقة المفزعة هي ان هذه التكنولوجيا قد انطلقت من دون قيد . وقد طرحت امام المانيا قضية كبرى، من وجهة نظر ميتافيزيقية ، هي الى اي حد سيكون بوسع المانيا ان تواجه الوجود ، وان تصدق على قرارها وقرارها النهائي .

لقد اعلن هيدغر موقفه هذا من وراء اسوار عزلته في الغابة السوداء ، يحاول ان يستكشف الوجود وان يحلل ما استكشفه بصدق افقده فرصة «نورمبرغ» والزمه بموقف شائك في عالم الوجود والزمان .

بحث هيدغر معضلات الوجود والزمان ، واكد لنا في رسالته عن « الانسانية » ان الفكر البشري لم يحقق، حديثا ، اي تقدم في كشف اية حقيقة في هذا الميدان . ولكن هل استطاع هيدغر ان يقدم للعالم كشفا جديدا في هذا المجال ؟

بلى ! وليس خطأ هيدغر ان عجز المفكرون المعاصرون عن كشف حقيقة جديدة من حقائق الوجود والزمان ... اما هو فقد حقق اكثر من كشف .

ان فكر هيدغر يتجه صوب طرح الاسئلة وانتظار الاجوبة عنها ، ذلك لان الانتظار هو مواجهة الروح ، وان العجز عن انتظار الجواب يعتبر خطيئة مميتة في حق الروح. لذا فان معظم اثار هيدغر سؤال وانتظار للجواب.

ففي مقدمته عن الميتافيزيقا يطرح هيدغر في الفصول الاربعة الاولى هذا السؤال : « لماذا يوجد هناك وجود ، اي وجود ، وليس هناك من عدم ؟ » . انه سؤال فيه صدق الطفولة وصراحتها وصدقها . وفيه عجز الاخرين عن الجواب عنه ... لا ! ... ان هيدغر يرفض رفضا نابعا من قرار نهائي بان ليس هناك من عجز ... هناك انتظار للجواب !

على انه ليس بوسع اي عصر من العصور ان يجيب عن هذا السؤال ، الا بالانتظار . وكل ما طرحت من اجوبة عن ذلك ان هي الا محاولات لايقاظ الوعي الحضاري ايقاظا كاملا . فالوجود ظلمة منيرة ، ينبعث منها الدخان ، كما ينبعث النور . وليست رؤيا الانسان كاملة ولا في اي ظرف من الظروف .

لقد قال نتشه على لسان زرادشت « ان اعماق الوجود لا تتحدث الى الانسان ابدا الا كانسان ! » .

هذا الموقف « الوجودي الانساني » يلائم هيدغر اذ هو يعبر عن « هموم » الانسان و « احزانه » و «كدره » امام الوجود وامام المطلق ، كما يؤكد مستوى الانسان من الوجود ... انه بالرغم من الحلم الجميل ببلوغ هدف « التفوق الاعلى » الا انه سيظل ابدا هو الانسان.. لن يتخذ الا موقف الانسان ، ولن يستخدم سوى لغة الانسان ، ولن يفهم لغة غير لغة الانسان ... انه موقف الهم والكدر والضيق .

بيد ان هيدغر بالرغم من اقراره بمثل هذا الموقف يمضي بعد ذلك حتى يشارف تخوم التطلع اللاهوتي. ذلك لان المنطق بجميع ابعاده يقصر عن فهم بعد واحد من ابعاد الوجود .

راقب المنطق وهو يتحدث عن العدم او عن اللاشيء ... انه يضطر الى احالة العدم او اللاشيء الى وجود او بعض الشيء لكي يستطيع ان يتحدث ... المنطق يناقض نفسه بنفسه .

ولعل العجز هنا هو عجز اللغة لا عجز اداة المنطق ذاتها ... لعل اللغة هي السور الذي يحجز الوجود عن الانسان ... ويحجز الانسان عن الانسان !

الوجود ... (و) ... نسيان الوجود !

ان اللغة احيانا تعجز عجزا مطلقا عن التمييز بين الوجود وبين نسيان الوجود . ان اللغة بحاجة الى مصطلح

يمزج بين « السلبي » و « الايجابي » لكـــي يدرك اغوار نسيان الوجود . فنسيان الوجود هو خليط سحري بين السلب والايجاب ... انه وجود كما هو انسحاب مـن الوجود .

انه فراغ كما هو امتلاء !

لقد حاول كافكا في « القلعة » و « المحاكمة » ان يعبر عن الفراغ والامتلاء في آن واحد ، وقد نجح الى حد ما في تصوير بطله « ك » مليئا بالوجود وفارغا من الوجود او ناسيا له . لقد كانت لحظاته الاخيرة في « المحاكمة » وهو مشدود ورازح تحت قبضة غير انسانية مرعبة في ليل الوجود المدلهم ، اعظم تعبير ممكن عن الوجود والامتلاء ... كانت لحظة فيها شيء من الكشف عن اعماق الوجود الذي كان يتحدث اليه بصوت انساني عميق .

كذلك فان هيدغر يرى في « الوجود » مـــا يراه اخرون في « المطلق » وما يراه الصوفية في « اللـه ـ المحبة » . من الممكن ان يمتلىء به الانسان ، ومن الممكن ان ينضب منه معينه .

ولقد حاول هيدغر ان يحدد مصطلحاته تحـديدا جديدا ، فبدأ يكتب وكأن لم يكن هناك افلاطون ولا كانط ولا هيغل ولا نتشه ... بدأ يكتب من جديد .

وتلك هي ميزة هيدغر ... اعطاء المصطلح الواحد اكثر من مدلول POLYSEMY ورفض ان يكون للمصطلح الواحد مدلول واحد HOMONEMY

ولقد عاب هيدغر على اللغة عجزها احيانا عن اعطاء مدلولات متعددة في اللفظ الواحد ، واعتبر ذلك عجـزا عن الامتلاء الواضح . ولعل العجز هنا يكمن في اللغـات التي عالجها هيدغر ... ثم لعلنا نستطيع القول ان هيدغر لو عالج اصول الاشتقاق في اللغة العربية لتردد قليلا في اطلاق احكامه على اللغة من حيث عجزهـا عـــن الوضوح وعجزها عن الامتلاء في آن واحد .

خذ مثلا الفعل « مد » . ان هذا الجذر يمتد الى اطراف ليعبر عن مدلولات عديدة . تصدر عنه « المـدة » اي الزمان ، ويصدر عنه « الامتداد » اي المكان .

انه جذر ينطوي فيه الوجود والزمان، على نحو قريب جدا من نهج هيدغر في التعبير عن تساؤلاته . وتلـك معجزة من معجزات اللغة العربيـة وعبقريتها . اما في اللغات الاخرى فان الاشتقاق اشتقاق ضمني ـ كما يدعوه الفيلولوجيون ـ ، اي تحول الكلمات من مستـوى الى مستوى مغاير تماما ، واذا تضمنت اللفظة الواحدة اكثر من مدلول فقد فقدت صفة الوضوح التي يشترطها هيدغر .

تلك ملاحظة عاجلة عن اللغة ومنزل الوجود عنـد هيدغر مفكر التساؤل والانتظار .

القاهرة

محيي الدين اسماعيل

حكايا المرفأ الأخير

يا حبيبي ، يا رفيق الذكرياتْ
ستموت الكلماتْ
ويغور الحدس الخلاق من صحوة فكرهْ
وتجف الاحرف العذراء ، والرؤيا الوضيئه
ويغيب الزورق البحري عن أفق المسره
وينام الشاطىء الصيفي في حضن الحياة
وفنار المرفأ الظامىء ، ما أقدس كفره !
ثم تعرى الريح خرساء على درب الخطيئه
ترشف الآهات ، والنجوى البريئه
يا رفيق الغبش المصلوب ، ما أقسى الالم
أنت كم تعرف سرّه
أنت كم تلعق جمرَه
آه ، ما أقساه ، لن تعبر نهرَه !!...
آه ، لو تعصر نبع الفجر ، لو تشرب خمرَه
لعرفت السر ، والنعمى الخبيئه
والاساطير الصديئه
وبقايا الفرح المجنون في بئر العدم

***

يا أسير الكلماتْ ...
أنت من نافذة الشمس ... تطل
من ربيــع القلق الاعشى ... تعل
عبر تيه النجم ، لا سلوى ، ولا نفحة زهره !
تزرع الآفاق ... انسانا ، وايمانا ، وفكره
وترش المهمه المهجور اعصار الرمم
ورمايا من رعاف العقم ، من كوة حفره ...
ثم يحيا الحرف عملاقا على هام الحياة
وتعيش الكلمات !..

كابري ــ ايطاليا

علي الحلبي

مولانا السلطان

قصة بقلم عبد الغفار مكاوي

طردوني من المسرح . لم يكتفوا بطردي . شتموني ولعنوا جدودي . لم يكتفوا بهذا ايضا . صفعوني على وجهي وعيني وركلوني بالاقدام . قالوا لي : اياك ان تضع رجلك على عتبة المسرح . اياك والا قطعنا رأسك ورميناه للكلاب .

نكروا العيش والملح الذي اكلناه معا عشرين عاما . في عز الليل والناس نيام كسروا عظامي واغلقوا ورائي الباب . لم يشفع لي الجري والتعب وسهر الليالي والبهدلة في بلاد الله . حتى الجمهور الذي افنيت عمري في خدمته لم يشعر بحالي ، فقد كنا كما قلت في عز الليل ، بعد ان انصرف الناس واغلقت الستار .

هل احكي لكم الحكاية من اولها ؟

كان ذلك منذ عشرين عاما او يزيد ، حين انضممت الى فرقة « الفنون العالية » . اقول انضممت واعترف بما في هذا القول من مبالغة . فلم اكن اعرف شيئا عن فن التمثيل ولا جربت الوقوف على المسرح . كنت ايامها ابحث عن عمل ، اي عمل . فبعد ان سقطت في الابتدائية اربع مرات يئس مني ابي وقال يحرم عليك بيتي حتى تبحث لك عن عمل . جربت الف صنعة ، تسكعت في الشوارع ، نمت في الحدائق والجوامع ، اشتغلت صبي نجار وسمكريا وشيالا في السكة الحديد وعتالا بالاجرة وملاحظ انفار وفشلت فيها جميعا . عشت مع النشالين والبلطجية والقوادين ولم افلح في ان اكون نشالا ولا بلطجيا ولا قوادا . حاولت ان انتحر ثلاث مرات ـ محاولات غير جادة بالطبع ـ بالزرنيخ والاسبرين وصبغة اليود ولكنهم كانوا ينقذونني في كل مرة . وحين رأت الزفة تسير في مولد سيدي ابراهيم ، معلنة بالطبل والزمار والصياح عن فرقة الفنون العالية قررت أن اكون ممثلا ـ مشيت معهم في الزفة ، زعقت باعلى صوتي وتشقلبت كالقرود وملأت وجهي بالدقيق فاحبوني . وذهبت معهم الى مدير الفرقة وقلت له : اريد أن امثل معكم . ابتسم حين رآني امامه ثم مسح على وجهه وقال : الارادة لا تكفي . المهم ان تكون ممثلا . لم افهم فصحت من جديد : اريد ان امثل معكم ! قال بعد ان قطب جبينه : المهم هو الموهبة . ماذا تستطيع ان تمثل ؟ قلت : امثل دور رجل يموت (كنت قد رأيت الموت بعيني اكثر من مرة وجربت اثر السكاكين في بطني عندما كنت اضرب او احاول الانتحار) قال ضاحكا : طيب فرجنا شطارتك . فارتميت على الارض وبدأت اتأوه وائن وامد ذراعي الى الامام والخلف ، وارسم على وجهي كل ما استطيع من علامات الالم . ويظهر انني كنت ساذجا في التمثيل اذ سمعت المدير يقول : هل تموت أم تتثاءب ؟ قم رح لحالك ! تشنجت وتأوهت في هذه المرة تأوها يقطع القلوب وقلت وانا ابكي : في عرضك يا سعادة المدير . جربوني ولو ليلة واحدة . قال غاضبا : ليس في روايتنا احد يموت . الا اذا وافقت على ان تقطع رأسك كل ليلة . صرخت : تقطعوها او لا تقطعوها . اي دور يا سعادة المدير .

ضحكوا علي وضربوني على قفاي . وحين جلسوا للعشاء عزموا علي واعتبروني واحدا منهم . ورفع المدير صوته وقال : سنعملك حاجبا على باب السلطان . كلما رأيته داخلا المسرح هتفت باعلى صوتك : مولانا السلطان . فهتفت بصوتي الجهوري : حاضر يا مولانا السلطان ! قال في غضب وسط ضحك الممثلين الذين غرغرت عيونهم بالدموع : لا . من غير حاضر . مولانا السلطان فقط . تقولها كل ليلة عشر مرات . وبالنهار تمشي مع زفة الاعلانات وتجذب الجمهور للرواية ولا مانع عندي ان تهتف بدورك الف مرة . ـ ليلتها اتفقنا وكان ما كان . عرفت ان الرواية اسمها « هارون الرشيد او نكبة البرامكة » . رواية من ثلاثة فصول يمكن على حسب الاحوال أن تصبح اثنين او اربعة او حتى خمسة . ومنظر واحد لا يتغير . قاعة العرش يمثلها كرسي فخم مذهب هو كل ما تملكه الفرقة ووراءه منظر بيوت وقباب المفروض انه مدينة بغداد ، وسجادة ذابت ورقعت الف مرة من كثرة ما مشى عليها الزمان ، وسيف قديم لو دقق الجمهور النظر لرأى الصدأ الذي يملاه ، يمسكه العبد مسرور ويخطر به على المسرح ويقطع رقبة جعفر ويقدمها لهارون الرشيد في اخر منظر على صينية من النحاس . وصندوق من الخشب رسم عليه سبع يمسك بيده سيفا يمتلىء بعباءات الممثلين وطراطيرهم ولحاهم المستعارة ايضا . ننقله معنا من بلد الى بلد ، ومن مولد الى مولد ، يجلس عليه الوزراء والعظماء بين يدي السطان ، وينام عليه السلطان نفسه بعد ان يغلق الستار !

عشرين سنة قضيتها معهم . بالطبع ليس من الواجب ان اتحدث عنهم بضمير الغائب . فقد عرفنا بعضنا واكلنا العيش والملح مع بعضنا ودخنا من الصعيد الجواني لوجه بحري على رجل واحدة في عز الحر وفي عز البرد ، في عربات السبنسة وعلى العربات الكارو ، في الموالد وفي الافراح ، وفي الجوع وفي العطش ، بالليل وبالنهار . « علي السبع » هو مدير الفرقة وصاحبها ومؤلف الرواية وموزع التذاكر ومؤدب الجمهور اذا لزم الامر . كان جزارا في شبابه وهوى التمثيل ـ من كثرة ما شاف في السيما وسمع في الراديو وحفظ من عنترة وابو زيد ـ الفن حكم عليه أن يرمي السكين ويمسك صولجان الخلافة ، ان يترك رقاب العجول والخرفان ويأمر بقطع رقاب البرامكة . ومسرور السياف كان بوابا من النوبة وتاب . زهق من القعدة طول النهار لا شغلة ولا مشغلة . قام في مخه ان يمثل على المرسح . لا يوسف وهبي ولا علي الكسار في زمانه . جاره ابو السباع قال له تقعد في الشمس او تقطع الرقاب ؟ قال له اقطع الرقاب . قال له طيب شف لك سيفا وتعال معي . وجعفر الزبال ـ وكان اسمه الحقيقي جعفر ـ حكم عليه الزمان أن ينضم للفرقة ويقدم رأسه في اخر كل ليلة لمسرور السياف. بالطبع يصرخ طول الرواية ويسترحم ويثبت بالف دليل ودليل انه بريء ولكنه يقدم رأسه في اخر الليل . لا يقدمها بنفسه بالطبع ، بل يقدمها مسرور السياف على صينية النحاس وهو ينحني امام كرسي العرش ويقول : رأس الخائن جعفر يا مولانا السلطان !

اما انا فاقف على المسرح طول الرواية . ساعة او ساعتين او ثلاث ساعات ، على حسب الاحوال كما قلت ، وعلى حسب عدد الجمهور ورواج الايراد . يمكنكم ان تقولوا انني في الحقيقة لم اكن اصنع شيئا سوى الوقوف على رجلي والصياح بملء صوتي الذي يعرفه الناس من اقصى الصعيد الى وجه بحري : مولانا السلطان ! صحت بها وانا شاب في العشرين وصحتها وانا كهل في الاربعين . في المدينة وفي القرية . في الافراح والموالد . عندما كنت صحيحا وعندما بدأ المرض يدب الى جسدي . كانت تخرج قوية من حلقي ، لا بل من صدري كله ، تزلزل ارجاء المسرح الخشبي الصغير ، وترج الصالة ، وتهز القلوب . يظهر بعدها السلطان في ابهته وجلاله ، فيجلس على كرسي العرش ، ويستمع

الى الوزراء والعلماء ، ويداعب زبيدة وقوت القلوب ، ويفرح بغناء الجواري او يغضب لما يرويه له الوزراء ورجال البلاط عن خيانة جعفر وفتنه . يظهر على المسرح فيستقبله صوتي الرنان : مولانا السلطان ! كلمتان اثنتان ، لم يكن لي ان ازيد عليهما كلمة واحدة ، فما كان دوري ــ دور الحاجب ــ ليسمح باكثر منهما . ومع انني كنت ابذل كل ما استطيع في القيام به على خير وجه ، فاتقنت مع الزمن تأدية الحركات التي تلازم هاتين الكلمتين ، من مد الذراعين على اخرهما ، وتطويح الرأس الى الخلف ، وحشر كل معاني الرهبة والاجلال في نبرات صوتي الجهوري ، فلم يكن يزيد دوري عن أن اقول : مولانا السلطان ! ومع انني كنت اساعد في تجهيز المسرح قبل بدء العرض ، واحمل الديكور الوحيد الى مكانه في خلفية المسرح ، واضع كرسي العرش والصندوق الكبير في مكانهما في الواجهة وعلى اليمين ، واستعجل الممثلين بل واساعدهم في بعض الاحيان على ارتداء ملابسهم وربما ايضا على حفظ ادوارهم ، ومع انني كنت انظم زفة الموكب الذي يقوم بالاعلان للرواية في الشوارع، واشارك فيها بالرقص والغناء والهياج والشقلبة ان اقتضى الامر،وابتكر في ذلك كله ابتكارا يشهد لي به العدو قبل الصديق ، مع انني كنت افعل ذلك فلم يكن يسمح لي بان ازيد على هاتين الكلمتين كلمة واحدة. وتستطيعون بالطبع ان تتصوروا مدى حزني وضيق صدري على مر الايام . صحيح انني كنت سعيداً بذلك الدور متمتعا بالوقوف على المسرح كل ليلة اطول مما يقف اي ممثل اخر ، مغتبطا بلقب « ممثل » الذي يطلقه علي زملائي في العمل ، بل وافراد الجمهور الذين كان يحدث ان التقي بهم في الشوارع او على المقاهي ويتذكرونني ، وصحيح ايضا ان عظمة الدور لا تقاس بعدد الكلمات التي يقولها الممثل على خشبة المسرح ، كما ان اهميته لا تحسب بحساب الحركات التي يؤديها عليه . الا انني مع ذلك كنت قد بدأت استشعر شيئا كالحزن او خيبة الامل يزحف على قلبي كل ليلة . بل واصارحكم بانني كنت قد بدأت اسأل نفسي الاسئلة التي لا يجوز ان تخطر على بال ممثل حدد دوره من قبل : الى متى اظل على هذه الحال ؟ لماذا لا يتيح لي ابو السباع دورا اكبر ؟ واذا كان من المستحيل أن اقوم بدور جعفر او مسرور او احد الوزراء او العلماء ــ بالطبع لم يكن يدور بخاطري ان اقوم يوما ما بدور السلطان نفسه ، فذلك هو رابع المستحيلات ! ــ فلماذا لا يسمح لي ببضع عبارات اضيفها الى الكلمتين اللتين عهد الي بهما ؟ لماذا لا يضاف مثلا احد المناظر ، حتى ولو كانت ثانوية ولا تؤثر على مجرى الرواية ادنى تأثير ــ يتاح لي فيها ان اظهر براعتي واثبت فيها انني استطيع ان اضيف شيئا الى دوري الذي لا شك في اهميته ولكن لا شك ايضا في ضآلته؟

بمرور الايام رحت افكر في ذلك تفكيرا جديا . بدأت اعلن سخطي هنا وهناك ، في صورة ملاحظات تافهة في اول الامر ، اخذت تتطور بعد ذلك الى ما يشبه التمرد والعصيان . كنت انتهز الفرص لاختلي بجعفر ومسرور كل على حدة ، بعد ان ينتهي التمثيل وننتهيا للنوم او تتجول في الشوارع او نشرب الشاي في احد المقاهي . كنت اتوسط عندهما لكي يشفعا لي عند « ابو السباع » ، كنت ازن عليهما بان المسألة طالت اكثر مما ينبغي ، وان على السلطان ان يسمح لحاجبه ولو مرة واحدة في حياته ، ولو في عرض صغير في قرية صغيرة منسية ــ بأن يظهر براعته في التمثيل ، ويقول جملة او جملتين من نفسه . وقد استطعت مع الزمن ان اجذبهما الى صفي ، واضمن عطفهما على قضيتي ، التي اصارحكم بانها كانت في ذلك الحين اشبه بما يسمونه في هذه الايام بقضية حياة او موت . كانت المشكلة الوحيدة عندهما هي ماذا عساي ان اضيف الى ندائي المشهور . فانا لست مؤلفا ولا يمكن ان ادعي ذلك . ولا بد في مثل هذه المشكلة ان يتولاها بنفسه مدير الفرقة وصاحب المسرح والمسئول الاول والاخير عن الرواية . فمن غير الجائز بالنسبة لفرقة تحترم نفسها وتحترم جمهورها ان يقف احد الممثلين ويرتجل كلاما اي كلام على خشبة المسرح . ماذا يفعل ابو السباع يا ترى ؟ ماذا يكون وقع هذه الكلمات عليه ؟ وحتى اذا فرضنا انه لم يغضبه ولم يثر ثورته المألوفة فماذا يكون موقفنا امام الجمهور ؟ واذا حدث وتلجلجت او اختلط الامر على السلطان ولم يعرف بماذا يرد فماذا تكون الحال ؟

مشاكل عويصة بالطبع . حاولت ان التمس لها الحلول من كل طريق . ويظهر ان الانسان مخلوق لا ييأس بطبعه ــ فمجرد انه يتنفس دليل على انه لم ييأس بعد تماما ! ــ وانه في بعض الاحيان يصل به الطيش الى حد ان يخاطر بكل شيء في سبيل نزوة طارئة يخيل اليه انها الشعرة التي تفصل بين وجوده وعدمه . المهم انني كنت قد يئست من ان افاتح ابا السباع بنفسي في ذلك الامر . كتمت الامر في نفسي وقلت انتهز فرصة مناسبة والقي بقنبلتي على المسرح . فاما احرقتني ومن معي واما تطايرت معها في السماء واصبحت اعظم ممثل في فرقة الفنون العالمية ..

وقضيت الاشهر الطويلة افكر في الامر . كان لا بد ان اضيف شيئا الى مولانا . كلمة او كلمتين ، جملة او جملتين او عدة سطور . كانت المسألة في نظري قد انتهت ونقرر الامر . لا بد من أن اقول شيئا وليكن ما يكون ! وجاءت مشكلة آخرى لم تكن في الانتظار . ماذا ستكون هذه العبارة ؟ وهل تناسب الجو الذي ستقال فيه ام ستكون شاذة عليه ؟ هل تحوز قبولا لدى هارون الرشيد ام سينفر منها ويغضب وربما يهجم علي ويقبض على رقبتي ؟ واذا اغضبته فهل تحوز رضا الجمهور ؟ انها ان فعلت فلن يهمني بالطبع ان يسخط السلطان او يرضى ، فاسعاد الجمهور ، كما يعلم كل ممثل على ظهر الارض ، هو هدفنا الاول والاخير. ام يا ترى سيتلجلج السلطان وينسى الدور الذي حفظه ويرتبك ويشعر الجميع بارتباكه ؟ ورأيت بعد طول تفكير انه لا بد من استبعاد هذا الاحتمال الاخير . فالملقن سيبادر بغير شك الى مساعدته . ومن حسن الحظ ان الملقن دائما ما يكون هناك . اذن فلاتوكل على الله وليكن ما يكون ..

وجاءت مشكلة اخرى : ماذا ساقول ؟ لا يمكن بالطبع ان ارتب دورا

طويلا يستلزم الاخذ والرد ، كما يستلزم استعدادا سابقا ومرانا طويلا عليه . ثم انني لا استطيع ان ارتب هذا الدور من طرف واحد ، والا للزم ان يخرج السلطان على الفور من المسرح ويتركني لاحدث نفسي . اذن فلا بد ان تكون عبارة او عدة عبارات اضيفها الى كلمتي القديمتين. ولكن اي عبارة ؟ هل اقول مثلا : مولاي السلطان (لاحظ انني قلت مولاي لا مولانا واعتبرت المسألة بذلك شخصية الى ابعد حد !) لماذا حكمت علي بهذا ؟ - عبارة سخيفة بغير شك . فهو اولا لم يحكم علي بشيء لانني انا الذي سعيت الى الالتحاق بالفرقة وان لم اكن بالطبع قد سعيت الى هذا الدور بالذات . ثم بماذا يستطيع ان يرد علي ؟ وهل من المعقول ان يتحدث الحاجب - وليكن معلوما ان كل جهودي ليس فيها اي اعتراض على هذا الدور - الى سيده وسلطانه ويوجه اليه مثل هذا السؤال ؟ ام اخاطبه - وسيفاجأ بالطبع بذلك في كل الاحوال - قائلا : مولاي السلطان . هل تسمحون لي بأن اقول لكم .. ولكن ماذا اقول له ؟ هنا تأتي المشكلة . ان كل ما سمح لي بقوله هو : مولانا السلطان . اقولها بصوتي الجهوري ، وامد فيها واجود كما اشاء. ولكنها تظل محايدة ، بعيدة عن كل علاقة شخصية ، ثابتة ورزينة كحكم يتلى في المحكمة . ثم ماذا عندي لاقوله له ؟ ستقولون أشكو له حالي . ولكن لماذا اشكو الان بعد هذا العمر الطويل ؟ وهل يستطيع هو نفسه ان يغير من الامر شيئا - وهو في نهاية الامر ممثل مثلي يقف على خشبة المسرح كل ليلة كما اقف ؟ ام اقول له ان كرسي العرش الذي تجلسون عليه قد تهرأت بطانته ، وخرجت احشاؤه ، وتخلخلت اقدامه ؟ ولكن ما شأني انا بتغيير الكرسي ؟ اليس من المحتمل ان يخطر على باله انني اريد تغييره هو بتغيير كرسي العرش الذي يجلس عليه ؟

قضيت الاشهر كما قلت افكر فيما سأقوله لابي السباع ، لا بل فيما سأفاجئه به ، في ليلة رهيبة كنت أعلم تماما انها ربما كانت اخر ليلة لي على المسرح ، أو ربما كانت بداية مجد جديد يكتب لي فيها الحظ من السماء . كنت قد بدأت أشعر بدبيب الشيخوخة في جسدي ، بالشعرات البيض تلمع واحدة بعد الاخرى في رأسي ، بالتعب يزحف على روحي . ويظهر ان هذا الشعور ، الى جانب النزوة الطائشة التي كانت قد تحكمت في والتي حكيت لكم عنها من قبل ، هما اللذان أوعزا الي ان انتهي الى عبارتي التي فكرت فيها طويلا . حتى كدت انا نفسي أصبح حرفا او نقطة فيها . (ومن حسن الحظ ان مسرور السياف وجعفر بل والسلطان نفسه لم يلاحظوا في السنوات الاخيرة انني كنت أقف على المسرح شبه غائب عن الوعي ، وان صيحتي المألوفة كانت تأتي قبل موعدها او بعده بل وانني نسيت عدة مرات ان أهتف بهـا بالمرة) . المهم انني وقفت اخيرا على المسرح ، وجاءت اللحظة التي أقول فيها كلمتي الخطيرة . كان ذلك ليلة الامس كما قلت لكم . ولست في حاجة الى ان اقول انني على الرغم من تعبي ودقات قلبي المتلاحقة ، جمعت كل شجاعتي على طرف لساني وقذفت بها مرة واحدة في وجهه ، بغير ضعف ولا صراخ ولا رغبة ظاهرة او خفية في البكاء او العفو والاستغفار . لم يكد ابو السباع يجلس على كرسي العرش في أول الرواية حتى تركت مكاني المعتاد على الباب الايمن من المسرح ووقفت امامه وقلت : مولاي السلطان ! ورفع ابو السباع رأسه الضخم الي ولاحت على شفتيه الجافتين شبه ابتسامة وفي عينيه الراضيتين شبه استغراب فتقدمت اكثر وألقيت بنفسي على ركبتي وأنا أهتف : مولاي السلطان ! هل تسمحون لي بأن أقبل قدميكم ؟!

ونهض السلطان واقفا . في جلال يعرفه الجميع عنه انحنى ووضع يديه على كتفي (يظهر انني كنت قد نسيت نفسي !) وقال : « قم يا بني. قم وخذ جزاءك من عبيدي » . واشار باصبعه الذي يلمع فيه خاتم ذهبي مرصع بفص من الفيروز الى مسرور السياف فأسرع وجذبني معه الى الخارج . لا أدري ان كان الجمهور قد هاج وثار أم ضحك وزاط أم لبث هادئا ولم يلاحظ شيئا (فمن حسن الحظ ان الجمهور في كل ليلة غالبا ما يكون غيره في الليلة السابقة) . المهم انني كنت أنتظر جزائي في الخارج . بعد ان قلت كلمتي نلت جزءا منه والباقي بعد ان انتهت الرواية .

ألم أقل لكم انهم طردوني من المسرح !

القاهرة

عبد الغفار مكاوي

«الأشجار تموت واقفة»

قسمة من مايكوفسكي

بقلم عبد الرحمن الخميسي

يعتبر معين بسيسو من أخصب شعراء هذه الحقبة انتاجا ، فقد صدر له حتى اليوم ستة دواوين من الشعر هي على التوالي : المعركة ، وقصائد مصرية ، ومارد من السنابل ، والاردن على الصليب ، وفلسطين في القلب ، والاشجار تموت واقفة ، وهو موضوع هذا الحديث .

ولعل من مصادر تلك الخصوبة الفنية ، ان الشاعر نفسه ينبع من مأساة فياضة بالعواطف ، زخارة بالعواصف ، فهو ابن بار لفلسطين المحتلة ، ما كاد يبلغ عمر الشباب ، حتى شهد وطنه تدوس شبابه أقدام المغتصبين ، ومعين هو هو ، حساسية شعور ، والهام نفس ، وعزيمة عمل .

كان معين في ميعة صباه ، حين وقعت الكارثة التي أجلت عن الارض اصحاب الارض ، ولكنها لم تستطع ان تقتلع من نفس الشاعر الحساس وعقله ، صورة الوطن ولا فكرته ، بل أججت عاطفته ، وألهبت خياله ، وعمقت وجدانه الفني ، وربطته بالوجدان القومي العام ، ليصبح أنقى وأصدق وأقدر مزمار ، ينفخ فيه قلبه الحر أروع الالحان الفلسطينية .

وقارىء معين بسيسو ، اذا هو أمعن النظر في أعماله الشعرية ، تبين له ، على ضوء تطور تلك الاعمال واحدا بعد الاخر ، بالرغم من وضوح النفس الشعري فيها جميعا ، وبالرغم من انتظامها بالصور الفنية ، وتدفق السيال العاطفي من خلف أبياتها في كافة الدواوين ، ان معين بسيسو ، قد تطور ايضا ، كفنان نابع من المأساة الفلسطينية ، الى فنان ملتزم لا بقضية وطنه السليب فحسب ، ولكن بكل القضايا المرتبطة بمسائل الحرية والسلام العالمي .

لقد تولد الالتزام عند معين بسيسو بصورته العامة ، من التزام الشاعر بمسألة فلسطين . بل ان ارتباط الشاعر بموضوع وطنه المحتل ، كان أساسا فيما بعد ، لفكرية الشاعر ، واستطاعت التجربة الانسانية لديه ، أن تعمق التزامه ، وأن تبني له نافذة وزاوية يطل منهما الى الحياة ، فتألفت له وجهة النظر التي تقف الى جانب الحق ضد الباطل ، والى جانب العدل ضد الظلم ، والى جانب الحرية ضد الاستبداد والقهر ، والى جانب بناة الحياة ضد أعداء الحياة .

حدث في روسيا القيصرية ، أن ألقي القبض على الشاعر الانساني الكبير الكسندر بوشكين ، ونفي الى خارج الحياة .. ثم شهدت روسيا القيصرية حركة الديسمبريين ، فقاومتها أدوات القيصر وأجهزة حكمه ، وتمكنت من قمعها بشدة .. وقد ارتفعت في المحافل الادبية حينذاك ، أصوات عديدة تطالب باعادة بوشكين من المنفى الى الحياة .. ولم يكن القيصر يحب ان يستجيب لتلك الاصوات .. لم يكن يود ان يطلق سراح الشاعر الانساني الكبير ، لولا ان الضغط على مسألة بوشكين ، كان واضحا وآتيا من جهات مختلفة ، ويشكل في الرأي العام قوة ، من مصلحة القيصر أن يتظاهر بالتجاوب معها .. لذلك ، أفرج القيصر عن بوشكين ، واستدعاه الى قصره ، وسأله عن موقفه من الديسمبريين لو انه كان حرا في بطرسبورج حينما رفعوا راية العصيان .

وأجاب بوشكين في شجاعة منقطعة النظير ودون أن يخالجه أقل التردد : ـ كنت سأقف الى جانبهم ..

هذا الموقف لبوشكين ، هو موقف الشجرة التي تموت واقفة ..

استمع الى معين بسيسو يقول :

كاله من غير يدين
تتبعني يا وطني وغراب البين
يعرج قدامي ويصيح الى أين ؟
يا طالب رأس القيصر يا حافي القدمين !

●

وموقف معين بسيسو ، يؤكد ان التزامه ليس عبئا على الثورة ، ولكنه يقطع بأنه التزام يخصب الثورة وفكرها وفنها ، ويثري أحلامها ، ويفتح امامها الطرق ، كما يفتح عليها نوافذ الشمس .

كذلك ، فليس موقفه تابعا بقدر ما هو موقف رائد ، يستلهم الثورة ، فتلهمه ، فيصوغ أشعاره ، تنبض فيها ملامحه الخاصة ، في اطار الرسالة العامة للشاعر الملتزم .

وقد قسم الشاعر ديوانه الاشجار تموت واقفة ، الى ثلاث كراسات . وقد ضمن الكراسة الاولى فلسطين كما يحسها ، ويحبها ، ويجلوها في صور شعرية تتميز بالصدق وبجدة الابتكار الفني ... نحن امام شاعر كبير يقدم لنا من خلال مشاعره وقدرته الفنية وصدقه ، فلسطين وأرضها وأحلام أهلها ، كما لم يقدم شاعر من قبل .

يافا ببطن الحوت ما زالت يجوب بها البحار
الحوت تاه ..
من ذا يدل الحوت يا طفلي
ويطويه العباب ؟
من ذا يعلق في رقاب
هذي الذئاب السود أجراسا ويطمع في الاياب ؟!!

●

ووسيلة الشاعر القادر هنا ، هي الصورة كما نرى ، بل اكثر من ذلك ، هي العمل على اطلاق العبير من الصورة بعد رسمها ، حتى ليهتز القلب ويغرورق الخيال بالفيوم تخلق لدى القارىء حالة « العدوى » كما يقول تولستوي بالجو المراد تصويره ، ونقله الى النفس والعقل . العبير الباطني في العمل الفني عامة ، وفي الشعر بصورة خاصة ، هو سمة ظاهرة تفرق عملا من عمل ، فتولى القصيدة بقدر ما يشيع منها العبير ، حقها من الاستمرار أو التوقف ، من الحياة او الموت .

ونحن كثيرا ما نطالع قصائد ينعدم منها ذلك العبير ، كالوردة المصنوعة من الورق المقوى ! ولكن شعر معين بسيسو ، يمثل النقيض ، فهو البذرة تحتضنها الارض ، ويسقيها الماء فتترعرع ، وتمنحها شمس الحقيقة شعاع النماء ، فتكبر ، وتخضر ، وتزهر ، وتتفتح ، وتفوح !..

كبرت في القفص الاشبال
والغابة تحت بساط الشاه
الكأس الاولى : آه

●

ويستطيع من يتتبع شعر النكبة ، أن يلحظ ظاهرة واضحة ، هي أن أغلب ذلك الشعر ، يتجه الى بكاء الماضي ، فهو يذكر ما كان ، ويندب سوء الحظ ، ويرثي حياة كانت ! وأصحاب هذا الشعر صادقون فيما ينظمون ، يعكسون شعورا حقيقيا ، ويصورونه .

ولكن معين بسيسو يختلف عن هؤلاء الشعراء ، في موقفه .. انه يجعل من الدمعة قطرة سائلة من نار ، ويتخذ من الحزن دافعا للوثبة المقبلة ، ويمزق الظلمة عن فجر مشرق .

ناري بلا لهب
ونجمتي بلا ذنب
وحدوة الحصان كل ما كنزت
لا تغب
يا ايها العصفور في السحب
ما زلت فوق نعشك الملعون أنتحب
وكيف هذه الاوزة الخشب
تعطي لمن ينوح
بيضة من الذهب ؟

●

ويذكرني معين بسيسو بالشاعر ماياكوفسكي الذي كان يلقي قصائده في محافل العمال ، وفي ندوات المصانع ، ويتجه بقصائده الى الناس العاديين .. ان معين هو الاخر ، يستلهم شعره من الناس والحياة والاحداث المتباينة ، وهو يذهب بقصائده الى أبناء فلسطين خاصة ، والى الرأي العام العالمي بصورة عامة .. انه يلقي قصائده في المحافل ، يصور النكبة ، ويجسم نتائجها ، ويستنهض الهمم ، ويجسد ضياع الذين فقدوا وطنهم العزيز .

وللشاعر ماياكوفسكي قصيدة شهيرة عن جواز سفره . ولمعين بسيسو ايضا قصيدة هامة في ديوانه حديث اليوم ، عن جواز سفره كذلك . وبالرغم من ان الظروف مختلفة في الحالتين ، فاني أرى قسمة ماياكوفسكي في وجه معين .. استمع اليه يقول :

للسائح العجوز ، للطاووس
للمهرب السعيد
نوافذ القطار ، صولجان البحر
ريشة العنقاء للامير
شباك هذه الارض بابها
بطاقة المرور
يا هذه الاخشاب سندت
يا هذه الحدود
طرقت باب من أحب
ردني ناطور بيته الشرير

وتتضمن الكراسة الثانية من الديوان نماذج مقابلة في الشعر العربي . فقد صور الشاعر من وجهة نظره البانية ، زوايا ايجابية عند أبي ذر الغفاري ، وعبد الله بن المقفع ، وعمار بن ياسر .

ولم يقف الشاعر موقف العارض الفوتوغرافي لصورة التقطها بآلة تصويره ، ولكنه كما يفعل الفنان الملهم الملتزم ، يرسم بريشة زيتية تلك النواحي الايجابية عند اولئك ، ويربط تلك اللوحات برموز تصلها الى هذا العصر ، فتوحي بنبل الحق .. كأن أبا ذر الغفاري ، يعود الى عصرنا ، فيشهر من خلال قصيدة معين بسيسو اتهامه لهذه الحقبة من الزمن !

وسار وحده ومات وحده وعاد
يصيح مت لم تزل
بقية من الكلام في فمي
نفيت مرتين : مرة هنا
ومرة هناك في الحدائق المعلقة
وعدت يا معاوية
ألقي بشعرة الذئاب
في مغازل العناكب المشردة
. . . .
بلال لم يزل مؤذنا
في ثقب ابرة بلال
ولم يزل عثمان
يداه تقطعان أرض الله
وهو خاشع يرتل القرآن

●

كأني أرى أبا ذر الغفاري يتهم في هذا العصر ، أولئك الذين يسلبون من الاشياء لبابها الحي ، ويلقون بها الى الطريق مصاصات فقدت عصير الحياة ، حتى يطلق صيحته الاخيرة :

لو تهتدي الي أيها الصديق
والذئب في الظلام نجمة
تنور الطريق ...

●

ويرسم معين بسيسو ، بعد ذلك ، صورة لاحلام عبد الله بن المقفع، فيقول :

وشيت بي قتلتني
وكنت شاهدا علي في بلاد « دبشليم »
وكنت صاحبي القديم !

الى أن يقول :

قتلت حين قلت للاسد
تموت ايها الملك
تموت حين تسقط اليمامة الزرقاء في الشرك

وتنفجر الصيحة بعد ذلك ، فيضيف الشاعر على لسان ابن المقفع :

معذرة مولاي اننا بشر
ننوح كالحمام نلبس السواد
ثم يطلع القمر
ويملأ الزئير من جديد قلبنا
ويسقط المطر ....

وهنا ، في رؤيا معين بسيسو ، يقف عبد الله بن المقفع الجديد ، في مواجهة الكارثية في الفن والادب ، حيث تنتصر الحياة على الوحوش !

وفي قصيدة « أغنية على النطع » ، يشرق موقف الشاعر الملتزم من أعداء الانسان أعداء الحياة الذين يريدون الشاعر ببغاء في قفص ! ويقول معين في قصيدته ، وهو يحمل نطعه على كتفيه ، ووسادته السيف :

منذ ألقيت على طاووسك الاعرج
حبري

منذ لم أكتب بماء الورد شعري
لجواريك ولم ألهث
بأوزاني من قصر لقصر ..
ونديمي السيف
نطعي تحت رأسي

●

أما عمار بن ياسر ، فان معين بسيسو يبلغ موقفه في قصيدته عنه ذروة من الالتزام ، ويربط بين الكلمة والموقف ، بين عماربن ياسر القديم ، وكل عمار بن ياسر جديد ، يقف ضد الصنمية في الادب والحياة على السواء .

لقد أضرم كفار الماضي نارا كي تحرق عمار بن ياسر القديم .. واليوم يحدث العكس ، فيضرم الشعب نارا جديدة ، لا لتأكل كل عمار جديد ، ولكن لتقف الى جانبه ، وتحرق أعداءه .. وفي هذا ، يقول معين بسيسو :

فكليه وهو في أقماطه
هذا الحجر ..
قبل ان يحبو وأن ينمو
وأن يغدو صنم !

●

أما الكراسة الثالثة والاخيرة في هذا الديوان ، فيخصصها معين بسيسو لمواجهة وكشف الزائفين من الفنانين والشعراء . وكما لا تستطيع قوة أن تزيف وجه بطل ، فكذلك لا تستطيع قوة ان تزيف وجه شاعر ، فالبطل والشاعر توأمان على حد قول جورج أمادو

ويقول معين في احدى قصائد هذه الكراسة مخاطبا بوشكين :

لو عشت في بلاط عصرنا في هذه الايام
حيث الارانب العرجاء
تركب الافيال
وترتمي العنقاء في قفص
وتكتب الاسماك والحيات
أجمل الاشعار والقصص !
لجاء أصلع الجناح
من بطانة الامير
مبارزا
واشهرت في وجهك السلاحف الرماح

ويشهر معين بسيسو في وجوه أولئك الذين يبيعون الكلمة في أسواق النخاسة ، نورا كاشفا فاضحا يمزق أقنعتهم ويسقطها عن وجوههم ، فيقول :

يا أبا الطيب خصيان السلاطين وغلمان القياصر
كل ذي قرط وخلخال
وعقد وأساور
كل من قد شده النخاس
من وحل الضفائر
كل من لطخ بالحبر الاظافر
جاءنا يركب صهوات القصائد

الى ان يقول :

صار درع الفارس المقتول
بيتا للعناكب !
آه يا سيف المحارب !

***

لعلني في هذا الحديث العاجل ، قد استطعت أن ألقي بعض الضوء على جوانب من شعر معين بسيسو في ديوانه الاخير الاشجار تموت واقفة .

القاهرة

عبد الرحمن الخميسي

ليس في الأمر بطولة

سأقاتل
ابدا ما دامَ في الارض سجون وسلاسل
وشرور ومهازل ..
سوف ابقى في خطوط النار ما دمت قويا
وسلاحي في يديا ...
ربما لن اشهد النصر ، ولن اجني الثمار
ربما ارقد في بعض القفار
ضائع الاثار ، منسيا كآلاف الجنود
ليس لي قبر يزار
وتغطيه الاكاليل وهالات الخلود ! ..
ربما ينكرني حتى رفاقي في الجهاد
ولعلي سأتوج
بدل الغار بعوسج
غير اني سوف ابقى في جحيم المعركه
ويدي فوق الزناد
كابحا جوعي وصيحات جراحي المهلكه ! ...
سأقاتل
دون ان احفل ان الموت ماثل
واللظى يحرق ، والالغام قربي تتفجر
ورفاقي مزق شوهاء حولي تتبعثر ! ..
الأني بطل ؟!
لا ، ليس في الامر بطوله
انما جئت فألفيت بنودا ومشاعل
وملايين تناضل
بتفان ورجوله
في سبيل الخبز والسلم واحلام الطفوله
فاذا قلبي تدوي فيه اشواق الكفاح
واذا بي ، ها هنا ، بين رفاقي في السلاح
رابضا خلف المتاريس اقاتل ...

رشيد ياسين

على اسوار بابل العصر

نحن منفيون ، يا ارض ، أتينـا من قباب الله فـي
القدس القديمه
ليس في اعيننا رجس ، وما في أرضنا روح زنيمـه
مثلما كان بنو يعقوب غرقى في وحــول العار ، في
ليل الخطيئه
ما أقمنا هيكلا آلفسق ، لم نرجم بريئه
ما قتلنا الله ، لم نعبد عجولا ذهبيه
لم نصعّد للشياطين ضحيه ..
نحن منفيون ، يا بابل ، جئناك جياعا
سرقت موسمنا جرذان يعقوب .. بغاياه اللعينه
خرجت من قمقم التاريخ ، تجتر بقاياها ، تصب الزيت
والنار على الموتى الرماد
تزرع الارض أفاعي وجراد
ألف « راحاب » بغيّه
أسلمت « يوشع » نهديها ، وباعته المدينه !

***

افتحي الابواب ، يا بابل ، ان الليل طال
رضعت أكبادنا الشمس ، وعافتنا الدروب
نحن طوفنا متاه الارض ، ردنا الريح ، جوابيــن في
عرض البحار .
أرخت الريح مراسينا والقينا الشراع
عبثا ، رحلتنا عبر المحال
أبدا يجترنا الوهم ، ويطوينا شروق وغروب
ما لنا الا القرار .

***

افتحي الابواب ، يا بابل ، جئناك أسارى طائعين
أطفئي أعيننا بالليل ، شدينا الى القيــد اللعين
نحن جئناك أسارى طائعين
وارقصي ، يا ربة المجد ، على همس الخلاخيل عـلى
أقدامنا تبكي حزينه ..

قرّبي ما شئت لله ، من اللحم ، وصبي الخمر ، أنت الله
يا هذي المدينه ..
البغايا سرقت زيتونة الله ، وتحميها الذئاب
حولها الاحراس تفديها ،
وللقدس الخراب !
زايل الخصب الدوالي
والعناقيد حراب .
شدنا للقيد ، يا سجان ، انا قد مللنـا وحشة الليـل
ولا جدوى الطريق .
نحن أحرار ؟! وكنا نسأل العبدان بعض الزاد ، كنـا
نسأل الجرذان عن خبز وماء .
نشفت حتى السماء ..
لم يعد غيرك ، يا سجان ، في الدنيا رفيق .

***

خبّأت أسوارها بابل ، ما عادت تطيق
موكب النفي ، يشق الليل ، جوعان غريق
دمعت عيناك يا بابل ، لآجرح العميق ؟
أشرعي أبوابك آلربداء ان آلليل طال
ها هم الاحرار ، بقيا من ظلال
تتمطى من فراغ الدرب كالسل تنزى في العظام
ظمئت أكبادهم للظل ، ضميهم .. على الدنيا السلام .

***

صمتت بابل ..
هل يجدي الكلام ؟
ليس في بابل منفى لكرام
انها سجن لقطاع الطريق
ليس في بابل سجن لطليق .

الكويت — **راضي صدوق**

علم الاجتماع مع الأدب والثورة

بقلم خضير أحمد خليل

٢ ـ مع الثورة (*)

ان ما يميز افريقيا وما هو جديد فيها هو ظاهرة الثورة . فنحن نعرف ان « الثورة الافريقية » قد انطلقت منذ عام ١٩٤٦ حتى ١٩٦٣ مما ادى الى ولادة ١٨ دولة جديدة مستقلة . ونحن نتناول الثورة في مفهومها الهيجلي . فالثورة تعني السير من الكمي نحو الكيفي ، فالتغير الكيفي ناجم عن تراكم التغيرات الكمية . (علم المنطق) .

ويبني جان زيجلر الافتراض التالي ـ ونوضح أن من حقه ان يفترض ما يشاء الا ان عليه ان يبرهن على ذلك ـ : أن معظم الانظمة الافريقية الجديدة تتعرض للسير التالي : حالة شذوذ وتمرد ، الغاء الحريات الاساسية ، انحزب الواحد ، ديكتاتورية رئيس الجمهورية او الحاكم ، واخيرا طغيان فردي او جماعي يصارع في سبيل استمراره السياسي والفيزيائي ، ضد شعب غير مقتنع بهذا الحكم . تلك هي نقطة الانطلاق اذن ، وسوف نرى كيف يبرهن او لا يبرهن جان زيجلر على افتراضاته هذه في دراسته بعد انهاء مقدمته . اما مجال هذه الدراسة فهو واضح : علم الاجتماع السياسي . وزيجلر يرفض قبول الافتراضين التاليين : الفهم البسيكولوجي لظاهرة الثورة والشرح التحديدي . مثل على ذلك : الاطروحة التي تعزو الى « خيانة القيادة » كل مشاكل افريقيا الراهنة . فهذه الاطروحة تتناسى العناصر الموضوعية التي تشترط هذه المشاكل . ويجب رفض اطروحة اخرى ـ يتبناها كتاب كشيلر ، مونرو وبورنهام ـ تنكر المعنى السياسي للاختلافات المادية التي تؤدي الى تجابه البشر . فحينما نفصل الانسان عن وضعيته المادية فانما نفصله عن كل البشر ، فيفقد كل شعور بالتضامن ، ونحن نعرف ان الحماس البشري هو المحرك الفعلي للحياة . ان لم تكن الظروف المادية هي التي تفصل المستعمِر عن المستعمَر السيد عن العبد ، فما هي الظروف الفاصلة ؟ يجيب الكتاب المذكورون : هناك الطليعة وهناك الجمهور . وبنظرهم أن الله قد اراد ذلك . وهكذا يزعم مونرو ان الثورة ما هي الا سراب . (في : علم اجتماع الشيوعية ، باريس ١٩٤٩ وخاصة « ما هي الثورة » ص ٤٦١ ـ ٥٠٥) . وهكذا يزعم ان الثورة الافريقية ليست سوى استبدال الطليعة البيضاء بالطليعة السوداء او السمراء اما السواد الاعظم من الشعب فيبقى كما كان : تجتاحه الامراض ، يعاني الاستغلال ويحيا بلا امل . هذا رأي مونرو طبعا . اما نظرية الطلائع فهي لا تصمد امام التحليل الثاقب . وهذا ما سنراه بعد قليل .

ويعتقد زيجلر أن الثورة الافريقية لم تحقق اهدافها . لماذا ؟ هذا ما سيحاول زيجلر ان يعلله في كتابه . لذا سيعمد الى منهج علم الاجتماع السياسي . فالسياسة هي العمل الذي يقوم به بعض الاشخاص ضد اخرين . الا ان هذا العمل يخضع لمراقبة احكام وتقييمات ناتجة عنه . ويلاحظ زيجلر ان ثمة فاصلا بين القيادة والجمهور في غانا والكونغو ومصر . فما هو سبب هذا الفاصل وكيف عمل القضاء عليه في مصر مثلا ؟ هذا ما سنناقشه فيما بعد .

اما النقطة الثانية المهمة نظريا فهي تتلخص كما يلي : ما هو الاسترقاق بمعناه الماركسي ؟ اي ما هي حالة صراع الطبقات في افريقيا؟ ان النظرية الماركسية في الاسترقاق الاجتماعي تتلخص في الفكرة التالية : يعاني الانسان ازمة انفصال داخلية تؤدي الى تعارض انسان الطبقة مع انسان الحاجة . أن هاتين اللحظتين تمثلان صورتين متعارضتين من صور الوعي : صورة تعارض الكائن من اجل اته مع صورة الكائن من اجل غيره : فالاول هو السيد والاخر هو العبد .

ان تقسيم البشر الى طبقات اجتماعية لا يمثل بنظر ماركس الاستعباد الوحيد الذي يجب فضحه وازاحة قناعه . ان علينا ان نبحث عن اسباب التباين الطبقي كي نقضي عليها . ذاك ان الاستعباد يتضمن عنصرا اخر : الوهم الذي يمنع الناس من ان يتبينوا حقيقة وجودهم الطبقي . فمن اين يأتي هذا الوهم ؟ من المجتمع المدني . والمجتمع المدني يعني بلغة ماركس مجتمع كل الناس وكل الطبقات . أي من المجتمع الكلي الشامل . فهذا المجتمع يوهمنا بتصالح الطبقات المتصارعة جوهريا .

ولنعد الان الى موضوعنا عن افريقيا : بين ٣٢ دولة افريقية مستقلة لا يوجد دولة واحدة تضمن في دستورها مساواة المواطنين امام القانون وتؤكد حقوق الانسان . هذا رأي زيجلر طبعا ـ ودراسته قد ظهرت عام ١٩٦٤ ـ . الا ان معظم هذه الدول تضمن قضائيا للمواطن حماية عمودية وافقية ضد اي انتهاك لحق من حقوقه الاساسية في الحياة . وعلى ضوء هذا الرأي الا تبطل نظرية ماركس في الاسترقاق ؟ يجيب ماركس ـ من خلال كتبه طبعا واتباعه ـ بالنفي . فبنظره ان وظيفة الدولة في مصالحة الطبقات ما هي الا خداع وايهام باطل . لان الدولة محتكرة بواسطة طبقة محدودة . « فالسلطة السياسية هي بالمعنى الحقيقي للكلمة سلطة طبقة منظمة بغيه قهر طبقة اخرى » (من البيان الشيوعي) . اذن ثمة تعايش وهمي بين الطبقات المتعادية في مستوى الدولة . اذن لا الدولة ولا المجتمع المدني يصلان الى معالجة التناقضات الطبقية او الغاء استعباد الانسان اجتماعيا . فما هي اسباب الاستعباد الاجتماعية ؟ او ما هي نظرية ماركس في صراع الطبقات ؟ سأنقل لكم فصلا قد اوردته في القسم الاول من هذه الدراسة : « ان طريقة الانتاج في الحياة المادية تحدد بصورة عامة ، الخاصمة الاجتماعية والسياسية والفكرية في الحياة. ليس وعي الانسان هو الذي يحدد وجوده ، ان وجوده الاجتماعي هو الذي يحدد وعيه » هناك صعوبة حقيقية في فهم الطبقات . فلنأخذ كلمة Classe واعتذر للقارىء العربي لانني غير قادر في ظروف بحثي الحالية ان اقوم ببحث مقابل حول مفهوم (طبقة) وتطورها في تاريخنا العربي . فكلمة Classis لها اساسا معنى منطقي واجتماعي . فالتعبير اللاتيني Classe يستخدم في الواقع الاجتماعي و Classis تعني انقسام المجتمع . الا ان هذا التعبير له معنى عسكري ايضا . وفي المجتمع الروماني ينتظم الناس في خمس طبقات حسب ثرواتهم ومراكزهم العسكرية . وفي فرنسا تعني Classe صفا في المدرسة . ومنطقيا تعني كل مجموعة من الاغراض او الاشياء التي تتميز بخصائص مشتركة . وبالمعنى السوسيولوجي تشكل البروليتارية والبورجوازية ... طبقتين اجتماعيتين مختلفتين . اما النظرية الماركسية فهي تعرف الطبقة الاجتماعية مستندة الى الدور التي تلعبه هذه الطبقة في سير الانتاج . ويجب ان نلاحظ ان هذا التعريف ليس ممكنا وحده . تعريفات اخرى ممكنة . وليس هنا بمجال بحث التعريفات الاخرى . ذاك ان زيجلر قد انطلق من الماركسية فلننطلق اذن معه ومع ماركس . ان الطبقة البروليتارية مثلا غير موجودة فعلا ـ فما يعوزها هو التنظيم ووعي مصلحتها المشتركة، فيجب ان ننطلق من فكرة الطبقة الى مشروع تحقيق الطبقة الجديدة

(*) راجع القسم الاول من هذا البحث في العدد الماضي من « الاداب » .

بواسطة جهاز ما – الحزب الشيوعي بنظر ماركس – . وهكذا نلاحظ ان فكرة ((الطبقات)) مرتبطة اساسا بفكرة صراع الطبقات وبمفهوم السلفة. ان ((البيان)) يذكر وجود اربع طبقات : اثنتان في صعود (البورجوازية والبروليتاريا) واثنتان في انحدار (البورجوازية الصغيرة وطبقة الاقطاعيين النبلاء) . ان مفهوم الطبقة بالمعنى الماركسي يمتاز بتعاطف العوامل البسيكولوجية مع العوامل السوسيولوجية (وليست الاجتماعية كما هي) . وقد رأى ماركس ان عدد الطبقات سوف يتضاءل شيئا فشيئا . يبقى طبقتان : البورجوازية والبروليتارية او الحزب الحاكم والحزب المتحرك داخل المجتمع .

ويلاحظ زيجلر ان افريقيا تحتاج الى بروليتاريا ثورية ، ذاك ان صراع الطبقات ، بنظر ماركس ، هو محرك التاريخ تحت ظل اي نظام وفي اي عصر . فالفلاحون يشكلون القسم الاكبر من سكان افريقيا الغربية : ٩٥٪ من سكان شاطىء العاج ، ٩٠ بالمئة في الكاميرون و ٨٥ بالمئة في نيجيريا . ويقسم الفلاحون الى ثلاث مجموعات : الفلاحين الاثرياء ، الطبقة الوسطى وصغار الفلاحين ، الفلاحين الفقراء . ان البروليتارية والبورجوازية ما تزالان طبقتين في طور الولادة والمجتمع المستعمر لم ((ينضج)) كما توخاه ماركس . وقامت الثورة ضد الاستعمار. فكيف يمكن تعريف الطبقة المتجهة نحو تسلم الحكم ؟ يعرفها لوكاتش كما يلي في كتابه ((تاريخ ووعي الطبقة)) : ((ان اتجاه طبقة نحو السيطرة يعني انه من الممكن ، انطلاقا من مصالحها الطبقية ومن وعيها الطبقي ، ان ننظم المجتمع كله وفقا لهذه المصالح ... والسؤال الذي يقرر ، اخيرا ، في شأن كل صراع طبقي هو التالي : اي طبقة تملك ، حينما يجب ذلك، هذه المقدرة الطبقية وهذا الوعي الطبقي ؟)) فلو اخذنا حالة مصر قبل عام ١٩٥٢ فهل نستطيع أن نعرف اي طبقة جديدة تسير نحو استلام الحكم – دائما نفترض اننا ضمن النظرية الماركسية – ؟ كيف يمكن اختيار طبقة معينة – نظريا طبعا وقبل الثورة – بين عدة طبقات ؟ يجيب لوكاتش في نفس الكتاب : كل شيء يتوقف على مدى اجابة الطبقةبطريقة واعية أو غير واعية او بوعي عادل صحيح أو بوعي خاطىء على المهمات التي القاها ((التاريخ)) على عاتقها. أن مصير طبقة ما مرتبط بمقدرتها في كل قراراتها التطبيقية على حل المشاكل التي يطرحها عليها التطور التاريخي . فنلاحظ اذن ان الطبقة – التحتية الاقتصادية تلعب دورا فاصلا في نظر لوكاتش والماركسية . فالطبقة معرفة ماركسيا حسب وعيها . الا ان الوعي ما هو الا وليد علاقات الانتاج . فلوكاتش يعرف الطبقة بالنسبة الى نظام الملكية وتوزيع الدخل الموجودين في مجتمع ما. بقي سؤال اخر : ما هي علاقة الطبقة الاجتماعية بالسلطة السياسية ؟ حينما نتحدث عن مصر مثلا لا نستطيع ان نتقبل ((علاقات الانتاج)) كعامل رئيسي في قيام الطبقة . ان زيجلر يصوغ الافتراض التالي : ان ((الضباط الاحرار)) حينما تسلموا السلطة في مصر كانوا يشكلونطبقة حاكمة منفصلة انفصالا كليا عن الشعب ، وحكومة منعزلة . وهذه الطبقة تتعارض مع بروليتارية المدن والفلاحين والبورجوازية التجارية والموظفين ... ويصوغ افتراضا اخر : ان سياسة الاشتراكية العربية تستهدف الوصول الى اجر وحيد ، يحسب نظرا للحاجة وليس حسب الضرورة الاجتماعية للعمل المنجز ... ويخلص الى القول ان الطبقة الحاكمة تستغل او تقهر الطبقات الاخرى . طبعا نحن نريد ان نبقى في حقل علمي : لا حاجة بنا للانفعال . ذاك ان زيجلر يحق له ان يفترض. فالافتراض سؤال . والمقدمة غير الخاتمة . ومن حقنا ان نطالبه ببرهنة ذلك وهذا ما سنراه حينما ندرس مصر بين عام ١٩٥٢ و ١٩٦٢ . اذن لا داعي للعجلة ، يجب ان نتعود على ان نقاوم عصبيا ، حتى يتمكن عقلنا من الاجابة والبرهنة والنقاش وحتى لا نكون منهجيين في عدائنا او في تأييدنا . يجب أن نصير موقفيين حيث ان العلم وحده هو الحل الحقيقي لمشاكلنا . ولنتابع مع زيجلر في مقدمته قوله : ان الوحدة الديالكتيكية التي حدثت ابان انتشار الثورة في غانا وفي مصر والكونغو قد دمجت الجماهير والكوادر ، الشعوب والحكام ، اولئك الذين يحكمون واولئك الذين خضعوا في غمرة الحماس . وهكذا ليس للجماهير اي تأثير على الكوادر ، والكوادر لا تتلقى من تحت لا ارشادات ولا انتقادات. ثم انشقت الوحدة الديالكتيكية ، مما ادى الى سلبية الجماهير. ويوضح زيجلر ان هذا الفهم للطبقات ما هو الا افتراض او تساؤل حتى يسهل العمل والبحث . بعد ذلك يعالج الكونغو – ليوبولدفيل وغانا كما اوضحنا سابقا . واما نحن فسوف ننتقل مباشرة الى ((مصر من ١٩٥٢ الى ١٩٦٢)) لنر مع زيجلر ما رآه ولم يره .

الثورة تعني الخروج على شكل مألوف مفروض ، تعني التمرد . والثورة لا تصير كذلك الا حينما تستهدف التغيير العميق ، تغيير بنى المجتمع الاقتصادية والثقافية ، والثورة هي قبل كل شيء ضرب لسلطة قائمة ، هي تمرد على شكل معين للتنظيم الاجتماعي – اذن على القضاء والحقوق المعروفة – وارساء فلسفة جديدة وتشريع جديد . لماذا قامت ثورة ٢٣ يوليو في مصر ؟ هل كان روادها على وعي عميق لمشاكل مصر ؟ وهل كان لديهم خطة مدروسة تضمن لهم نجاح الثورة ؟ وهل يمكن لثورة ان تنتصر وان تستمر كما هي الحال في مصر ، ان لم تكن متصلة جوهريا وتاريخيا باعماق الحياة الشعبية ومعبرة – او تحاول ان تعبر – عن المشاكل الرئيسية لهذا الشعب ؟ ثم كيف يمكن لقوة عسكرية ((الضباط الاحرار)) مثلا ان تقوم بحركة مهمة كهذه ، ان لم تكن نابعة من الشعب، ثم لا بد ان نأخذ بعين الاعتبار الطبقات التي ينحدر منها هؤلاء الضباط؟ واخيرا أليست ثورة ٢٣ يوليو هي – كما ظهر ذلك بوضوح خاصة عام ١٩٥٦ – ثورة ضد التخلف وارساء لقيم انسانية جديدة لعل الاشتراكية العربية من اهمها ؟ تلك هي اسئلتنا الشخصية التي نطرحها من جانبنا وسنرى كيف يعالج جان زيجلر ظاهرة الثورة العربية في مصر وما هي نتائجها .

***

يبدأ زيجلر الفصل الاخير من دراسته عن مصر ، بمقدمة نظرية تتناول بعض المفاهيم والمدارك الفلسفية والسياسية والاجتماعية والسوسيولوجية . فالفيلسوف الفرنسي آلان (Alain) يميز بين نوعين من السياسة . النوع الاول هو سياسة العقل التي تشمل التاريخ وتربط كل المشاكل ببعضها وتتجه نحو مستقبل محفور في ارض الحاضر، معتبرة كل الماضي المعاش كمرحلة ما قبل التاريخ . فسياسة العقل تدعي اذن معرفة القوانين ، داخل الطبيعة وداخل حياة البشر ، التي تؤثر على مصائرهم وتسير مقاديرهم وتفرض على التاريخ الطريق التي يتبعها فعلا. بلغة اخرى : ان سياسة العقل تريد ان تصبح قادرة على تغيير التاريخ واعادة خلق العالم على صورتها . والنوع الاخر من السياسة هو سياسة الادراك التي يفضلها آلان وميرلو بونتي . فهي تهتم بالانسان كما هو . اما سارتر فقد رأى في رده على لفور وخاصة حول دحض نظرية البروليتارية حسب لفور (الازمنة الحديثة ، ١٩٥٧ ، عدد ٨٩ ، ص : ١٥٧١ – ١٦٢٩) ((أن سياسة الادراك لا تدرك معنى الموقف ، فهي لا تقوم الا بتجربة مفاتيح بتردد)) .

وثورة ٢٣ يوليو تثير مشكلة صعبة : ما هو معنى هذا الحدث التاريخي ؟ ما هو سفره ؟ وما هي نهايته ، غايته ... ؟ ويرى زيجلر ان نظريات الماركسيين المصرين هي اهم ما كتب حول الثورة . والمعلوم ان الماركسيين المصريين قد رفضوا أن يسموا حدث ٢٣ يوليو ((ثورة)). فبنظرهم ٢٣ يوليو هو مجرد انقلاب عسكري – وهذا رأي فئات عربية كثيرة في ذلك الوقت ((حزب البعث)) مثلا ، الذي غير رأيه بعد ١٩٥٤ وللايضاح يمكن مراجعة كتابات ميشيل عفلق : ((معركة المصير الواحد)) و ((في سبيل البعث)) . فما هو رأي الماركسيين بالثالث والعشرين من يوليو ؟ يعتقد مكسيم رودنسون ان جماعة اوليفارشية قد تولت الحكم واقامت مجتمعا مستقلا ، وسيرت اقتصاده بتطبيق بعض الخطوات الاشتراكية خاصة فيما يتعلق بقوى الانتاج ... ومصر الناصرية تدعي ارادة تأمين كل حاجات الشعب وقيادته نحو مستقبل زاهر في مجتمع مستقر واخلاقي كنموذج وقائد لكل الشعوب العربية . ويزعم رودنسون ان هذه الجماعة – أي رجال الثورة – تدعي بتأمين التقدم المستمر

والحرية المتزايدة ابدا ... فنرى ان هذه الافكار التي لا تستند الى اي مصدر صحيح من ناحية والتي يجب ان ينطلق كاتبها لو كان اكثر موضوعية من موقف الناصرية بدلا من الانطلاق في فهمها من مواقف مناهضيها . على كل ، نحن نعرف ، ان ما من ايديولوجية في العالم مهما كانت تقترح يوتوبياً كهذه . فكيف يمكن للعقل البشري القول بالتقدم المستمر والحرية المتزايدة ابدا ؟ ماذا تكون نتيجة هذا السير ؟ ثم ان روبنسون يطلق افكاراً تصلح كاخبار يومية ، فهي لا تعبر تاريخيا عن مرحلة واضحة . ويخلص روبنسون الى القول أن العقيدة الناصرية هي احسن مثال على النضال ضد الاجنبي لصيانة الشخصية القومية. وقد ظهرت دراسة روبنسون في الازمنة الحديثة عدد ٢٠٣ ص ١٨٨٢ .

اما الكاتب الاخر الذي اختاره زيجلر كممثل للماركسيين المصريين ـ ونحن لا ندري اذا كان يمثل نظرتهم الفعلية ـ فهو حسن رياض ـ وقد ظهر له كتاب بعنوان : مصر الناصرية ، لا يتعرض له زيجلر وانما يكتفي بالرجوع الى بعض مقالات كان قد نشرها رياض في «Partisans» عدد ٨ ص ٥٢ ـ . يزعم حسن رياض أن ثورة ٢٣ يوليو هي ثورة البورجوازية المصرية ضد الجماهير الكادحة وضد البروليتارية . طبعا هذا افتراء كما هو واضح لاقل المطلعين ولو بواسطة الصحف على تطور السياسة العربية والمنهج الاشتراكي في مصر . وحسن رياض لا يوضح ما هي خصائص الثورة البورجوازية هذه . والواضح ان حسن رياض ينطلق بجمود من النظرية الماركسية وليدة القرن التاسع عشر ، والتي تخص مجتمعا صناعيا مختلفا عن مجتمعنا العربي قبل وبعد ٢٣ يوليو ، ليطبقها على ما حدث في مصر وما يحدث ، دون ان يأخذ بعين الاعتبار خصائص الحياة العربية في مصر ، وان مصر ليست ككوبا او سواها ، بلدا صغيراً ، فمصر هي جزء من العالم العربي ، وقد برزت عناصر التضامن العربي ابان ازمة السويس . اذن طريق مصر نحو الاشتراكية لا يمكن ان تكون نظرية محضة ، فمن حق العرب في مصر ان يعرفوا طبعا وجهة سيرهم التاريخي ، ومن حقهم ايضا ان يبتكروا الطريق اذا كانوا قادرين على ذلك ـ ونعتقد انهم قادرون ـ . ورياض لا يقف عند هذا الحد : فهو يعتقد ان الطريق البيروقراطية ادت الى راسمالية الدولة وان رجال الثورة (البورجوازية) قد كونوا طبقة مغلقة بورجوازية وبيروقراطية . ويدعي أن ثمة ١٢ مليون شخص لا يعملون في المدن والارياف ... نحن نورد هنا ادعاءات رياض ونترك للقارىء العربي ان يحكم . فاذا كان عدد سكان مصر بعد الثورة ٢٤ مليونا واذا كان عدد كبير من السكان اطفالا ونساء و ١٢ مليون عامل عاطلين عن العمل ، فمن يعمل ؟ هذا يعني ان لا احد يعمل في مصر . طبعا نحن لا نقول ان من واجب حسن رياض أن يدافع عن الثورة العربية في مصر ، لكن عليه ان يحترم بعض قوانين العقل : المنطق واحتمال الحادث . ثم ان زيجلر يتناول اراء بعض الفرنسيين الذين كانوا في مصر مثل جان وسيمون لاكوتير . وهذه الاراء تعبر عن فهم ايديولوجي سطحي يعوزه عمق الباحث ورزانة العالم . ثم ينتقل زيجلر الى اراء أخرى مثل اراء جاك اوتروي الذي يعترف بالتغيير الذي احدثه الضباط الاحرار ويشك مع ذلك بحادث ٢٣ يوليو فيتحدث عنه بتحفظ : ((ثورة مصرية)) بين هلالين دائما .

ويتناول زيجلر بعض اراء مقتطفة من ((فلسفة الثورة)) للرئيس عبد الناصر ، ومن مقابلات لاكوتير مع الرئيس عام ١٩٥٣ . فيميز زيجلر بين فلسفة ـ التكتيك وفلسفة البحث . المشكلة الرئيسية التي اعترضت سبيل المفكرين الغربيين هي المشكلة التالية : ما هو سفر الثورة، حلولها وما هي نهاية التجربة الناصرية ؟ ما هي بنية الطبقة الجديدة في مصر ؟ نلاحظ اولا ان ثورة مصر كانت منظمة ، ويحتل مركز التجربة الثورية رجل نعرفه جميعاً . ان عبد الناصر هو رجل العمل الثوري . فمن هو رجل العمل بنظر بعض العلماء في الاجتماع والفلسفة ؟ يورد زيجلر الرأي التالي للمفكر اليميني المتطرف : ريمون آرون ، صاحب عدة كتب واستاذ في السوربون . ((ان رجل العمل هو الرجل الذي يختار في ظروف فريدة من نوعها ، اعتمادا على قيمه فعلا جديدا ويدخله في سلسلة محددة ...)) ويتساءل زيجلر ما هي القيم التي انطلق منها عبد الناصر ؟ فيعود زيجلر الى فلسفة الثورة الذي يمثل بنظره رؤية متناسقة لمصر القادمة ، مصر المستقبل . وبعد عشر سنوات من الانجازات العظيمة ظهر ((ميثاق القوى الشعبية)) الذي يخص نظرة النظام الناصري الى البناء الجديد الذي يدعى ((الاشتراكية العربية)) يجب ان لا يغيب عن بال القارىء انني اعرض اراء زيجلر وانتقدها بعض الاحيان فاذا صادفته بعض الصفات مثل ((عبد الناصر رجل ثوري)) او ((الانجازات العظيمة)) فهذه هي لغة زيجلر التي احاول نقلها باخلاص . ويلاحظ زيجلر اننا لو نقبلنا كلمات ناصر وكتاباته كما لو كانت معبرة تعبيرا كليا عن افكاره العميقة فاننا نرتكب خطأ بشعا . فناصر قد تبنى فلسفة تكتيكية. ولينين قد استخدم قبله الفلسفة كوسيلة تكتيكية . ومنذ ذلك الحين ميز لينين بين فلسفة التكتيك وفلسفة البحث . وان دراسة ((فلسفة الثورة)) تظهر لنا ان عبد الناصر قد استخدم منهج لينين في فلسفة التكتيك . وقد اجاب الرئيس على اسئلة لاكوتير فقال : ((... اما فيما يتعلق بالعقيدة ، فنحن لم نتخذ موقفا اخيرا . اننا لا نزال في مرحلة تكوين . فنحن لم نختر بعد، اقول حقا ، لا فيما يتعلق بالاقتصاد ولا بالسياسة، ولا بين الليبرالية وبين النظام الموجه . لن نقرر امر هذا الاختيار الا اعتمادا على مشاكلنا وحاجاتنا)) فنلاحظ ان رأي الرئيس واضح للغاية منذ البدء وهو علمي موضوعي يتوافق مع كل النظريات الجديدة حول النضال ضد التخلف ـ اوستروي مثلا ـ . وهذا رأينا الشخصي . لكن ما هي ايديولوجية الحركة الثورية هذه ؟ يتساءل زيجلر . ان عبد الناصر يميز كلينين بين فلسفة التكتيك وفلسفة البحث . عبد الناصر ممن يفهمون التاريخ بوعي عميق ، فهو يحاول ان يكتشف بعض العلاقات مع التاريخ المعاش ، وان يستنبط بشمول معنى اللحظة الحاضرة. ويحاول مقارنا بين الماضي والحاضر ان يخلص الى نظرة مستقبلية . ويحاول ان يدمج مغامرته الشخصية في مجرى التاريخ القومي . فناصر يقدم اولا شرحا بسيكولوجيا .. يورد زيجلر قسما كبيرا من ((فلسفة الثورة)) نختار منها بعض المقاطع ونعتذر لترجمتها عن الفرنسية ، فليس لدينا النص بالعربية هنا . يقول الرئيس ((... فلو زعمت حل كل مشاكل بلدنا، لكنت حالما ، ولا احب ان اتعلق بالاحلام ... ونحن لا نملك الطاقة ولا الخبرة حتى نفعل ذلك . ان عملنا ، كما قلت ، يتلخص في تحديد طريقنا ، وفي قيادة المترددين في بداية الدرب ، وفي اللحاق باولئك الذين يسعون وراء الاوهام واقناعهم بالاخطاء التي يرتكبون ... ولقد قلت سابقا ان نجاح الثورة متوقف على فهم الاحداث الواقعية التي علينا مجابهتها ...)) هذا هو الرجل الواقعي والعالم في آن . ويخلص زيجلر الى سؤال جديد : ثورة من فوق ؟ نعم ان عبد الناصر يحاول تحقيق الثورة من فوق . ومفهوم الثورة من فوق قد دخل في فترة متأخرة في الفكرة الماركسية ـ اللينينية . ان الثورة توحد المجتمع وتقضي على صراع الطبقات داخل المجتمع . و ((الفوق)) هو الدولة الثورية او بالاحرى ((الفريق الحاكم الذي يجسد الارادة الشعبية والتي تحكم ، حينما تدعو الحاجة ، ضد رأي الجماهير العابر وغير المطلع .))

تلك هي المشاكل النظرية التي تعترض فلسفيا كل نظام ثوري يرى نفسه مطالبا بتبرير وجوده امام الخارج . فلنر الان ما هي مصر اقتصاديا، شعبيا ، ثقافيا ؟ وماذا فعلت الثورة ؟ يبدأ زيجلر بالمكان ـ او الجغرافيا ـ فيورد ان مساحة مصر هي ٩٩٤ ٦٠٠ كلم٢ وان عدد سكانها يتجاوز ٢٦ مليونا فتكون الكثافة هي ٢٦ مواطن في الكيلومتر المربع . وهذا هو اول خطأ يجب أن نتخلص منه . هذه الارقام صحيحة لكن تأويلها خاطىء. فيجب الا ننسى ان القسم الاعظم من الاراضي المصرية غير صالح للاستثمار وهو غير صالح للسكن او غير مسكون وان الكثافة هي عشر مرات اكبر اي تزيد عن ٢٥٠ مواطنا في الكلم المربع . مما يطرح مشكلة الكثافة بطريقة اوضح ، ويجعلنا ندرك مدى الصعوبات المادية والطبيعية التي ستعترض سبيل الثورة . اما من ناحية البنية ـ التحتية الاقتصادية ، فمصر غنية بمحتويات الارض ، مع ذلك فمصر بلد زراعي قبل كل شيء : تسعون بالمئة من الصادرات حاصلة من القطاع الزراعي، وزراعة القطن وحدها تشكل نصف الدخل القومي في الزراعة . اما

القطاع الصناعي فيشمل ... ٧٠٠ عامل . ولا تزال مصر غير مستقلة تماما عن الاسواق الخارجية بسبب زراعتها الوحيدة الصنف وبسبب غياب التركيز حول منطقة صناعية واحدة. فمصر تصدر القطن والفوسفات والمانفانيز والرز وخيوط القطن والبصل وتستورد : السيارات والتراكتورات والحديد والبترول الخام والاسمدة والقهوة والشاي والتبغ والكرتون والورق ... فما هي الوضعية الاجتماعية ؟ لقد كان متوسط الدخل الزراعي بين ٥٤ - ١٩٥٥ لا يتجاوز ٤٢ جنيها مصريا في سنة . ثم حدد القانون الحد الادنى للاجر الذي يتقاضاه العامل في الزراعة بـ ١٨ قرشا مصريا في اليوم . وقد كان عدد الاطفال الذين يذهبون الى المدرسة لا يتجاوز ٤٠ بالمئة فصار عام ١٩٦١ حوالي ٨٢ بالمئة ، اي تضاعف عددهم خلال تسع سنوات . اما عدد الطلاب الجامعيين فقد كان ٧٤٧ ٣٥ عام ١٩٥٢ وحتى ١٩٥٣ فصار ١٤١ ٨٣ طالبا عام ١٩٥٩ . وفي نفس المرحلة الزمنية ارتفعت الميزانية المرصودة للتعليم العالي من ٣٢٦ مليون جنيه الى ٨٧٥ مليون جنيه . الا ان هذه المدارس والجامعات لا تشمل الا المدن بصورة خاصة . ولا شك ان الثورة لاقت ولا تزال تلاقي صعوبات كثيرة في تمويل الحياة في الريف ، نظرا للاهمال الذي عرفه الريف في العهد البائد .

فما هو تاريخ هذه الطبقة الحاكمة الجديدة ؟ ان ميل طبقة ما الى السيطرة يعني انها تستطيع انطلاقا من مصالحها الطبقية ومن وعيها الطبقي ، ان تنظم المجتمع كله وفقا لهذه المصالح . فاي طبقة تملك ، حينما يجب ذلك ، هذه الطاقة وهذا الوعي الطبقي ؟ - عن لوكاتش او لوكاكس : من التاريخ والوعي الطبقي - . ان مصير اي طبقة يتوقف على طاقتها في كل قراراتها التطبيقية وعلى رؤيتها بوضوح وحلها للمشاكل التي يفرضها عليها التطور التاريخي - لوكاتش - . ولوكاتش لا يتقبل « الشيء بحد ذاته » كما يفهمه كانط مثلا . فبنظر لوكاتش ان الشيء ناتج عن العبودية . ان كل طبقة تبتكر تصنيفاتها الخاصة بها .. ان تصورات ذهنية - او افكارا - مثل « طبيعة » و « موضوعية » ... هي تصنيفات . والطبقة لا تفهم الواقع الا من خلال هذه التصنيفات . وحينما يتكلم الضباط الاحرار عن « دور مصر » وعن « مصير الوطن » او « تطور » اقتصادهم ، فانما يعبرون عن تصنيفات خاصة بهم كطبقة. ونلاحظ ان زيجلر يقصد بذلك ان هذه التصنيفات لا تعبر عن اي واقع موضوعي . بقي عليه ان يبرهن ذلك لا ان يتوقف عند جدود الافتراضات - اي الاسئلة - . فما هو تاريخ هذه الطبقة الجديدة . تعرفون كيف تكونت فكرة الضباط الاحرار وان ثورة ٢٣ يوليو لا تنفصل عن معركة النضال العربي الواحدة . وزيجلر يأبى ان يدرس مصر الا منفصلة عن كل شيء : عن العالم العربي وعن العالم بصورة عامة . وهذا خطأ منهجي يضاف الى خطأ نظري .

لقد وجد الضباط الاحرار انفسهم امام امرين - في البدء - اما ان يعتنقوا فكرة « الاخوان » واما ان يتحدوهم بفكرة اكثر صلادة ومتانة من فكرتهم . فالضباط الاحرار هم علمانيون بعكس الاخوان ، وهم بعكسهم ايضا لا يؤمنون بنظرية الملكية الخاصة كفرض يمنحه الله للانسان . بنظرهم كل شيء هو ملك للشعب . اما المحرك الرئيسي لتفكيرهم فهو القومية والنضال ضد الانجليز . وقد التقى جمال عبد الناصر في العلمين بوجهي خليل ، ثوري من المدرسة الماركسية ، الذي اثر عليه فكريا حتى استشهاده في فلسطين . وفي عام ١٩٤٢ تغير الجو السياسي في مصر بسبب اللعبة التي قام بها البريطانيون . ففي صبيحة ٤ شباط طوق القصر الملكي ، واعلن الحاكم البريطاني الاعلى : اما ان يكلف الملك بتشكيل حكومة مؤيدة لبريطانيا واما ان يتنازل عن عرشه . وافق الملك على تشكيل الحكومة وكذلك الوفد . فصار النحاس رئيس الوزارة . وقد ادى ذلك الى تغيير حساسية الشعب العربي في مصر : فلم يعد الشعب مؤمنا بان النحاس هو الناطق باسم القومية العربية ، اما الجيش المصري فقد سيطر عليه جو من السخط والغضب. بعد ذلك اخذ الضباط الاحرار يجتمعون بانتظام لمعالجة المشاكل الاقتصادية والسياسية وبصورة خاصة من اجل صياغة ستراتيجية تسمح لهم بتسلم السلطة . اما حرب فلسطين فتشكل المرحلة الثالثة في مصير ايديولوجيتهم . فقبل ١٥ ايار كان الضباط الاحرار يحاولون ان ينضموا متطوعين الى صفوف اخوانهم الفلسطينيين . وقد اكتشفوا كما تعرفون ان النظام الملكي لا يهتم لا بحربهم هذه ولا باندحارهم في المعركة . وفي عام ١٩٤٩ شكل جمال عبد الناصر اللجنة التنفيذية للضباط الاحرار - وتضم عامر ، خالد محيي الدين ، كمال الدين حسين ، حسن ابراهيم وعبد الرؤوف - وظهر « صوت الضباط الاحرار » . اما افكارهم الرئيسية فهي : القومية العربية والنضال ضد المحتل ، اقامة دولة علمانية اشتراكية ، تجديد كل الكوادر العسكرية والمدنية وبناء دولة ذات اتجاه وحيد قادرة على تأمين استقلال مصر استقلالا حقيقيا وتطوير اقتصادها تطويرا كافيا .

وتنقسم الطبقة الحاكمة الى طليعة حكومية وطليعة غير حكومية . اما الضباط الاحرار فيلعبون دور الطليعة الحكومية . اما الجيش فيكون الطليعة غير الحاكمة . وقد نشأ الجيش المصري بمفهومه الحديث في ظل محمد علي . وقد امتاز هذا الجيش انذاك بنقطتين : كان الجنود ينتمون الى الفلاحين ، اما الكوادر فكانت مؤلفة من الاتراك والالبانيين.

وفي عام ١٩٥٢ في يوليو - تموز - عرفت مصر ازمة حكومية مشهورة سمحت للضباط بتسلم السلطة بطريقة غير مباشرة . نعرف ان نجيب قد مثل الثورة - وبنظرنا الوجه الاخر للثورة - فمحمد نجيب رجل غير مثقف ، قليل الانفتاح على الايديولوجيات السائرة ، وخاصة ايديولوجية الضباط . فهو مرتبط بالتراث متمسك به . وكان يميل الى ارساء نظام ليبرالي معتدل . فوضعية نجيب هذه متناقضة مع نظرية الثورة المستمرة التي صاغها الضباط . وقد جعل نجيب من العيد الاول للثورة عيد انتصاره الشخصي . وهو كغريب عن حركة الضباط، استند الى الاخوان - اعداء الضباط الاحرار المعروفين - الذين حركوا عدة الاف من الجمهور لتمجيده . وكان ذلك حلول عهد البورجوازية الدينية. واحس الضباط بالخطر . وقد هاجم الاخوان المسلمون جماعة من انصار التحرير - اي من الناصريين - . وتدخل البوليس فرد على اعقابه . وكان ناصر وزير الداخلية انذاك ، فمنع الاخوان واوقف قادتهم وقضى على معظم مستودعاتهم العسكرية ... فاعترض نجيب على ذلك مطالبا بحق الفيتو على قرارات مجلس قيادة الثورة والا فانه سيترك الحكم . فوضع نجيب تحت الحراسة الموقتة ثم اعلن مجلس الثورة بعد ٢٦ شباط بثلاثة ايام - اي في ٢٨ منه - عودة نجيب الى الحكم . فماذا حدث بين هذين التاريخين ؟ في ليلة ٢٧ شباط ايد الضباط نجيب ضد ناصر . فوصل ناصر الى مكان الاجتماع الا انه لم يتمكن من اقناعهم . وبينما كان يتحدث اليهم ، طوقت الثكنة . وظهر في الجيش تهديد بالانفصال . فتراجع ناصر : فليأت نجيب اما انا فسوف استقيل - وقد اورد لاكوتير ذلك - . وفي ٢٥ مارس (اذار) لعب ناصر الورقة الاخيرة: لقد قرر حل مجلس قيادة الثورة واعلن تراجعه عن الثورة . اما اعضاء الحرس القومي فقد حصروا الجماهير . فاعلن اضراب عام . وتدافعت عدة الاف من المتظاهرين نحو مقر الرئاسة مطالبين بمتابعة الثورة ومعاقبة الخونة . واخيرا ظهر ناصر ، فصفق له بحماس معروف . عندئذ انحنى نجيب وصار ناصر الرئيس الحقيقي . فما هي انجازات الثورة ؟ دشنت حكومة الثورة عهدها بمرحلة بناء بمعاونة الرساميل الاجنبية ودشنت الاقتصاد الاشتراكي بابعاد كبار الملاكين . من ١٩٥٢ - ١٩٥٦ مرحلة ليبرالية متطرفة . ذلك ان الاقتصاد المصري كان ذا بنية شبه استعمارية. ويمثل عام ١٩٥٦ فاصلا حقيقيا في تاريخ الثورة : بدء تأميم الرأسمال الاجنبي وبدء الاصلاح الزراعي الفعلي . ولو اخذنا ثورة اوكتوبر لوجدنا انها نهجت نفس النهج تقريبا . اما مصر فلها ازمة خاصة هي ازمة الماء. وبعد عام ١٩٥٦ توصل الضباط الاحرار الى فهم اصيل في الاقتصاد : « الاشتراكية العربية » . فماذا حدث بين ١٩٥٢ -١٩٥٦ ؟ لقد بقيت السلطة التنفيذية بين ايدي المدنيين . ارتفع الانتاج الزراعي وارتفع الانتاج الصناعي ايضا ونفس النتيجة الايجابية في حقل التعليم . وقد تفهمت حكومة الثورة تفهما صحيحا وضعية الرأسمال الوطني فاسست

« المجلس الدائم للانتاج » « المجلس الدائم للخدمات الاجتماعية » « المصلحة العامة للبترول » « هيئة السد العالي في اسوان » ...

وبعد ١٩٥٦ وحتى ١٩٦٢ بدأت سياسة جديدة هي سياسة الاشتراكية العربية : نتج عنها تحويل البنية التحتية اجتماعيا وسياسيا واقتصاديا للبلد باكمله . فما هي اسباب نشوء الاشتراكية العربية ؟ ان هذه الاسباب تنحصر في سلسلة احداث خارجية منها : تحالف البورجوازية مع اعداء الثورة . ضرورة التطوير الاقتصادي السريع . ضرورة توسيع القطاع العام . كل هذا - الى جانب الخطر الصهيوني - الاستعماري - دعا رجال الثورة الى بناء مؤسسة ثورية كالاشتراكية تحمي مكاسب الثورة وتصونها من الخارج وتقويها في الداخل . وفي عام ١٩٥٥ اعطى مجلس الثورة الاولوية للتسلح العسكري . جاء بعد ذلك تأميم قناة السويس : فظهر للضباط الاحرار ان الاعداء في الخارج لهم حلفاء في الداخل . فكان لا بد من ضرب اعوان الاستعمار. ومصر تؤمن بوحدة النضال العالمي ضد الاستعمار - ذاك ان انسانية القومية العربية لا تحد جغرافيا - فحينما استشهد لومومبا قطعت مصر علاقاتها مع بلجيكا...

وتبنت حكومة الثورة سياسة جديدة في حل مشاكل القطاع الزراعي : وذلك بتنمية القطاع الصناعي بانفتاحه على القطاع الزراعي الذي يقدم له المواد اللازمة كالقطن وسواه . واخذت حكومة الثورة على عاتقها تنظيم التسليف الزراعي . الا ان التسليف كان محصورا فقط بكبار الملاكين . وبعد عام ١٩٥٧ شمل التسليف كل القرى وصار القرض في متناول كل فلاح ، وبدون فائدة وفقا لقوانين ١٩٦١ . الا ان الاصلاح الزراعي لا يستطيع وحده تغيير البنية الزراعية للبلد ، فمصر تفتقر الى اراض صالحة للاستثمار . النضال ضد الصحراء يبدأ في « اقليم التحرير » . نحو السد العالي .

وكان على حكومة الثورة ان تقاوم : الاستعمار واعوانه ، الرجعية المصرية والعربية ، طبيعة الارض ، التخلف الذي تركه العهد البائد ، وان تنفتح على العالم العربي والخارجي . كان عليها ان تناضل ضد كل ما يعترض سبيلها الثوري . في الداخل حاربت : الوفد ، الاخوان المسلمين ، البورجوازيين الليبراليين . ويدعي زيجلر انها حاربت العمال. كيف ؟ متى ؟ اين ولماذا ؟ صحيح لقد حاربت حكومة الثورة الطبقة البورجوازية التي يمثلها حزب الوفد ، لان حكومته لم تستطع صيانة السيادة القومية عام ١٩٤٢ ولان النحاس كان نصير الانجليز . والوفد حزب لا يناضل وهو غير ثوري . ولعل هذه غلطته الرئيسية : ففي مرحلة الاستعمار ليس للمواطنين سوى واجب رئيسي : النضال ضد المحتل . اما كيف قاومت الثورة الحركة العمالية في مصر فيجيب زيجلر : ان « الحركة العمالية » تشمل الهيئة النقابية الحزب الشيوعي المصري ، الحزب الشيوعي المصري الموحد وحزب الطليعة العمالي . وان هذه الحركة تمثل اليسار المصري . واذا كان عبد الناصر قد عمل على اضعاف هذه القوى الضئيلة الشأن لان انتصار القومية العربية كان يعني نهايتهم المحتومة ، ولان حكومة الثورة تتجه نحو وحدة الصف بدلا من تمزيق وحدة البلد . اما انحطاط مصر في القرن العشرين فقد ادى الى بروز « الاخوان المسلمين » كقوة حقيقية . والاخوان لا يمثلون اي اتجاه حقيقي . وهم اعداء الاشتراكية العربية واعداء الثورة ومن الطبيعي ان يبعد اعداء الثورة وان يقضي عليهم . فتلك هي طبيعة النضال الثوري. ولا داعي لايراد الامثلة فكلنا نعرف ماذا حدث بعد ثورة اوكتوبر ١٩١٧ .

ويستنتج زيجلر : ان شعبية عبد الناصر لم تتضاءل Il reste le Zaïm, le Raïs, le Chef وهو لا يزال الزعيم والرئيس والقائد . ويستنتج ايضا : حتى تحكم جماعة ما لا يكفي الحصول على تأييد الجماهير لهذه الجماعة ، يجب خلق علاقات ووسائل اتصال وحوار منظم بين الناس . يجب خلق منظمات جماهيرية . وقد حاول الضباط الاحرار خلق ذلك ثلاث مرات وفشلوا . ولقد فشلت ثلاث ثورات افريقية : الاولى في الكونغو والثانية في غانا والثالثة في مصر .

***

اما نحن فاننا نشكر المحاول الماركسي جان زيجلر على عمله هذا ، ونتمنى ان يقوم مفكرون آخرون عرب واجانب بدراسة مشاكلنا بوضوح اكثر وبتجرد وتواضع . ويحق لنا ان نبدي بعض الملاحظات التالية :

١ - لا يمكن دراسة بلد في حالة تطور وتغير من خلال كتب ومجلات وجرائد فقط . ان النظرية مفتاح ، ضوء على مفارق الطرقات . يجب ان نتمكن من اصلاح اخطائنا النظرية بواسطة التجارب والابحاث العلمية . وهذا ما لم يفعله زيجلر .

٢ - لقد نسي زيجلر نقطة هامة في تاريخ مصر والعرب الا وهي الوحدة بين مصر وسوريا عام ١٩٥٨ التي تؤكد اهمية المنطلق الاشتراكي وان مصر ليست نقطة صخرية في بحر اسود .

٣ - كان يجب ان يتكلم - لوزار مصر - عن التطور الفكري وعن مراكز الابحاث العلمية الوحيدة من نوعها في الشرق الاوسط .

٤ - لقد حاول ان يطبق النظرية الماركسية وهو مؤمن بها كاملة ، ونحن لا نشاركه الرأي فالنظرية الماركسية احدى النظريات المهمة - وخاصة في منهجيتها - لكنها ليست الوحيدة . فنحن في اشتراكيتنا لا نريد ان نرحل نحو روما . وكل شعب له طريقه .

***

ثم انني اذ اتحدث عن مصر ، فانني اتحدث عنها كجزء من عالمنا العربي الكبير دونما تمييز او تحيز . وحينما اجد كتبا او مقالات تهمنا كعرب فانني لن اتوانى عن الحديث عنها وابراز اهميتها ونقدها ، كل ما نكتبه هو دعوة . واما ان يأتي كاتب كجان زيجلر فيدرس افريقيا الجديدة فلا احد يعارضه في ذلك ، الا اننا نعارضه حول نقطة رئيسية : ان ثورة مصر غير بورجوازية . الدليل هو انها حاربت البورجوازية ، وهي ليست ضد مصالح العمال ، والدليل هو نظام الاشتراكي . وان الثورة لم تفشل لان الوقت لم يحن بعد للحكم عليها ، ولان الانجازات الثورية تشهد على صحة العمل الثوري وعلى مدى نجاحه . ثم اننا مدعوون لكي نذكر دور مصر الطليعي في ثورة الجزائر واليمن والتثقيفي في مساعدة البلدان العربية ودورها العالمي ونضالها من اجل تحرير العالم الثالث : اننا كعرب ، وهذا واضح موضوعيا ، قد تجاوزنا فعلا حدودنا القومية دون ان ندوس قيمنا الذاتية كما اراد الاستعمار ان نفعل ، لنتصل بالانسانية .

فرنسا - جامعة ليون

خليل احمد خليل

الراقصة والدرويش

١ ـ قشة في الريح

لو انني مثل أبي الطيب كل عام
يمل جنباي لقاء ناعم الوساد
وأستلذ لفحة الهجير والرمضاء
ومثله أمل دنياي بلا ارتـواء .
لو انني مثل أبي العلاء
أعرف كيف أمسك الفؤاد
كالثور من قرنيه ، أو أرتشف الهناء
من قهوة الهموم والظلام .
لو انني أملك كالخيام
جواهر اليقين او مدامة السلام
في جرة مكسورة او كأس .
لو انني مثل ابي نواس
اعرف ان الداء لا يشفيه غير الداء .
لو انني .. لو انني أملك ما ابتاع فيه
ملء كفي من الصهباء
نسيت ما لقيت من نكد
وكان لي عيدي الصغير ليلة الاحد .
لو ان قلبي قشة في الريح
تأخذه مني فأستريح

٢ ـ الشك واليقين

أنت أم القمر
وجدته يجلس في سريري
يغزل لي مصيري .
أنت أم الجنية المحلولة الشعر
ترقص في غمائم العبير
تلتف في عباءة السماء .
انت أم الجنية الشقراء
تقرأ في كتابي
تملأ أقداحا من السراب .
يا نجمة شعت على جبيني
فأبرقت وارعدت سماء قلبي اليابس
الشفاه
يا غيمة العطشان في الفلاه
يا عسل الشك ويا مرارة اليقين
ردي الي حنيني
رطوبة البستان في ضحاه .
ردي الي حفنة من لؤلؤ الضفاف
من قمر الضفاف
من مطر الضفاف .
أتسمعين صيحة الجفاف
في أعيني الشريدة الوحيدة
يا نجمتي البعيدة
يا ماي يا سماي يا حنيني
يا عسل الشك ويا مرارة اليقين .

٣ ـ الاميرة والمتسول

لن يسأل الجوعان غير كسرة من خبز
لن يسأل الظمآن غير حفنة من ماء
لن يحلم المحكوم بالاعدام ان ينهـدم
الحائط عن جوهرة او كنز
ما حاجة الاعمى الى الضياء .
أعمى أنا ما دمت لا أراك
وظامىء حتى اذوق ، مرة ، لماك .
وأين للفقير أن يراك
يشرب من يديك او يتذوق من لماك
وأنت خلف ألف سور
منيعة الحصون والقصور .

٤ ـ موت الفقراء

طرقت يا حبيبتي الباب فمن يجيب؟
يحمل مكتوبي الى الحبيب ؟
ومن يدل خطوة الغريب
في زحمة الشوارع الكبيرة .
من يخبر الاميره
من يخبر الاحباب
اني أموت ظامئا في الباب
في وقدة الظهيره .

٥ ـ الحضور والغيبه

يا خطوة قصيره
قطعتها الى ديار الحلوة الصغيره .
ألف طريق بيننا وألف سور
منيعة الحصون والقصور
فكيف لي ان ابتدي
وكيف لي أن أهتدي .
يا ماي يا سماي يا اميره
أأنت في كأسي التي تفور بالشراب
أأنت في كتابي
أم أنت خلف بابي ؟
أم أنت خلف ألف سور
منيعة الحصون والقصور ؟
فأنت لي أقرب من ثيابي
وانت تهربين من يدي كالسراب .
لا تتركيني حائرا في الباب ،
أهيم في صحراء قلبي المظلم الحزين
أموت ألف مرة ،
وأنت لا تدرين .
فكيف لي أن أبتدي
وكيف لي أن أهتدي ؟

٦ ـ باليرينا

راقصة الباليت في غمائم العبير
خلت وراء ظهرها الفراء والحرير
وأقبلت ، يوما ، الى الفقير
تأكل من رغيفه اليابس فوق شقة
الحصير
تشرب من ابريقه الكسير
ثم استدارت ومضت ..
فآه
من قال ، يوما ، كلمة وردها الى الشفاه
من أرجع الشيخ الى صباه !
ومن أعاد قطرة الماء الى السحاب
من أطبق الكف على فراشة الشباب !

٧ ـ الامير السعيد

ماي ارجعي .
أعطيك قلبي وردة
أبني عليك كوخ أضلعي .
ماي احملي الشمس الى سريري
وكسرة الخبز الى الفقير .
ما كان لي يا ماي أن أمد نظرتي اليك
ما كان لي أن أسير في طريقك الوثير .
وجدت ، ذات ليلة ، مصيري
ينام طفلا آمنا على يديك .
ماي ارجعي ،
أعيدي
تفاحة الشمس الى أميرك السعيد .
ماي ارجعي ،
نلق عليك نظرة
نلمح وجنتيك من بعيد .
ماي اذهبي
ماي اذهبي عني ولا تعودي
شبعت من حلاوة الوعود .

٨ – بحيرة البجع

أقمر قلبي ، أقمرت بحيرة من نور
أقمرت الريح فمن يدور
أوديت أم زنبقة الزوبعة البيضاء ؟
يا قمراً في الماء
يفرش لي حريره
لو ريشة من بجع البحيرة الصغيره
لو عشبة تقطفها الاميره .
أقمر قلبي ، أقمرت فراشة من نور
أقمرت الريح .. فمن يدور
أوديت أم زنبقة الزوبعة الصغيره ؟

٩ – وردة الشتاء

رائحة الشتاء
رائحة الثلوج والفراء
والشوح في ربيعه الاخير
تحملها جنية الغاب الى سريري
تحملها جنية البحيرة الشقراء ..
والشمس في حدائق الثلج وفي
فراشنا الوثير .
رائحة الشتاء
كانت وكانت زهرة زرقاء
تفتر في آنية أصفى من الصفاء .
وانفلتت ، ذات ضحى ، جنيتي
المحلولة الشعر
وانزلقت من يدها آنية الزهر
فانكسرت وانكسر القلب على الاثر .

١٠ – أوديت

أبحرت في السراب
هوادجي انتظرن واحترقن خلف الباب
ولم تعد أوديت
وليس من أوديت
في الغاب أو في الباب .
آه لها
لو انها تعود
لو انها تمر أو تجود
بلفتة تحمل ما تحمل من وعود .
لو نظرة ..
لو قطرة من قمر القارورة الحزين
او رعشة من شجر الصفاف والحنين
تقطفها أوديت
تلقي بها اوديت
الي من بعيد
الي من جديد .

١١ – بعد الذي كان

يدي التي مددتها اليك
يرضيك أن أردها من غير شيء .
قلبي الذي تركته لديك
يرضيك ان يجف مثل عشبة صغيره
في وقدة الظهيره .
مدي علي من غصونك الثقيله
مري علي نسمة بليله .
مري على بابي
مري ، ولو برقا ، على بابي .
استصرخ الصمت وفي غرفتي
تنتحب الضوء وأكوابي
خاوية كأعين الموتى .
يطير قلبي كلما شام خطى
تعبر او صوتا .
مري على بابي
وامشي على قلبي واهدابي .
أبحث في سريري
عن فرحة بيضاء ، عن شمس وعن حرير
ابحث عن يمامة طارت
ولم تخفق على بابي .
يا نجمة ما اشتعلت برهة
حتى خبت في أفقي الخابي
تركتني عصفورة ضيعت
طريقها الرحب الى الغاب .
سفينة مرت ولم تلتفت
ليلا الى شاطئنا الكابي .

١٢ – الفراشة تطير

أوديت في سريري ؟
بلى وثدياها اليمامتان
ملء يديك قبضتا حنان ،
بلى وكتفاها الفراشتان .
أوديت يا مصيري
يا عطش الماء الى الهجير .
أموت أو ينهمر القمر
على يدي ، مرة اخيره .
أموت أو تنهمر الضفيره
ويملأ السحر
يدي أو يمد لي سريره .

١٣ – كلام

وعدتني والوعد ، يا حبيبتي ، مدام
كم كنت محمولا على طائرها في
شرف الغمام
كم شدت من قصور
وسحت في أشرعة تعبر بي البحور .
الوعد ، يا حبيبتي ، جناح
شرَّق بي
غرَّب بي
حتى اذا أفقت في الصباح
وجدت ان دميتي التي بها
لعبت كانت وحدها تلعب بي .
وعدتني والوعد يا حبيبتي مدام
الوعد يا حبيبتي كلام .

١٤ – الجرة الخاوية

لو لمسة يا أيها المسيح
أعمى أنا ، مجرح ، كسيح ..
لو نظرة يا ماي
لو تذكرين طفلك اليتيم يا سماي .
لو ان قلبي قشة من الريح
تأخذه مني فأستريح .
ما نفع ذي الحجار
ما نفع ذي الجرار
مكسورة تصفر فيها الريح !

١٥ – بعد الستار

أوديت هل تذكرنا ؟
تعرفنا
لو انها مرت ؟
وهل تلتفت الشمس الى عبادة الشمس ؟
ارجعي
أودي ارجعي الينا
مري ، ولو هنيهة ، علينا .
اودي ارجعي ..
آه على الخطى التي تطير
آه على الحرير ..
يا فرحي ، يا فرحي
أنت ؟ أم الريح التي تدق فوق الباب !
آه عليّ فاتني الصواب !
أخمرة في قدحي
أم انني أعب من سراب ؟

موسكو **حسب الشيخ جعفر**

---

(1) باليت روسية شهيرة ، وأوديت هي الشخصية الاولى فيها .



لم تمت بسهولة ، وكم كانت صعبة لحظات مخاضها ذاك المساء . لقد هرول كل من في البيت مرتاعا على لوعة صراخها وقرقرة اللهاث . نزل محمود من غرفته مشدوها بفردة نعال ، وطقطقت زكية بقبقابها مسرعة ، وكان الوالد واقفا عند رأسها وعلى استعداد . لم يُجد علاج لها . ولم يستطع أي منهم ردع الموت وهو متبطن في عنزتهم الولود المحمومة ، عنزتهم القهرائية ذات العيون الواسعة . ظلوا متكتفين حولها يرون نصف الجنين والموت فيها جاد . وبضمة نفس عميقة شربت العنزة هواء الارض ، سقط جنينها فاستدارت عنه ببوزها ونامت اجفانها باعياء . كان الجنين لحمة دبقة بعيون دامعة وقوائم متراخيات ، علقت به ذريرات التبن والتراب حال ان تسلمته الارض فتمرغ قربها قطعة مبللة قذرة واشتعل البيت أسفا ، لقد ماتت العنزة ، ماتت العنزة واأسفاه . جاءت جارتهم مع ثلة صبيانها راكضة وقد سمعت النبأ ، وكانت خبيرة في عسر الولادات . حاولت فحص الروح الميتة وجس منابت الوعي منها ، الا ان العنزة أبت الحياة بعناد التيوس والخرفان .. خلال هذا اكتشف ان جنس المولود ذكر ، انه سخل عنز ، ولا غير ، وهي عنزة سخية ، كريمة الدسم معطاء ، لقد قتل السخل عنزتهم ، ولقد فقدوها بسببه ، فما أتعسه مولودا غير جدير بقتل الحياة . من يجني سخلا بلا والدة ؟! سخلا يعيش على لبن الناس . وعندما يكبر لن يدفع ديونه ، بل لن يدفع شربة لبن واحدة ، وكيف يدفع من كان بلا أثداء ؟! لقد قتل والدته هذا العنز العاق . وهو مطروح قربها وكأنه البريء الخائف من الحساب . لا زالت رائحة الدماء حارة به تذكرهم فيهمل أيما اهمال .

ولقد شيعت العنزة بكل ما يليق بها من احترام ، ووضعت فوق صندوق القمامة بعد ان غطيت بحصير أجرب خوفا من الذباب . وعاد الوالد مهموما للدار ، كما صعد محمود لغرفته متباطئا ، وظلت زكية تكنس وتغسل البقعة المدماة ، قريبا من ولدها الذي كان اخر عطاياها . كانت عيناه سوداوين حزينتين ، وبطنه يرجف كبطن جبان خواف ، وقد انطوت سيقانه تحته وسال جسده بارتخاء . تجنبت زكية ان تبله بالماء وفكرت لو تجلب له غطاء . او تأخذه معها الى الغرفة قرب النار . عليها ان تنظف أقذاره بعد ان تنتهي من كنس المكان ، وتمسح ما عليه من آثار . جلبت خرقة وظلت تمسحه فظهرت بشرته القطيفية اللامعة ، ورأسه الصغير ، ووضحت أذناه . كان صغيرا جدا ، ولكن كل صغير يكبر ، وسيكبر سخل عنزتهم في يوم ما . سيشرب الحليب ، وستطعمه زكية الحليب بالملعقة حتى يتعود على شربه بالاناء . ربما كان جائعا ، فلماذا لا تطعمه ؟ وفرحت قليلا . وهذه أول مرة تفرح بعد موت عنزتهم . وكانت عزيزة عليها ، ولقد بكت حين أخرجت ميتة من الدار . تماما كما أخرجت أمها من البيت قبل ثلاثة أعوام . ولقد صاحت زكية وبكت ولم ترد عليها الاثنتان . اعتادت على حلبها بعد وفاة والدتها كل صباح ومساء ، وكان عمر زكية عشر سنوات وسرعان ما تآلفتا وباتتا وحيدتين في البيت بعد ان يخرج ابوها صباحا لعمله مناديا في مزاد السوق . وكثيرا ما تغيب اخوها محمود الجندي في الثكنة . له عطلة يوم واحد في الاسبوع غالبا ما يتغيبها مع اصدقائه في المقهى يلعبون الطاولة ويشربون الشاي . وكانت العنزة اليفة ، طيبة ، مطيعة ، لا يجار صوتها الا وقت تأخر برسيمها عنها ، وهي تعرف اوقاتها في الغداء . لم تجد زكية مشقة معها وهي صبية جاهلة طباع الحيوان . بقعتها في الحوش مملوءة بها والمكان أنيس بنفسها وهي حية من الاحياء . آثارها لا زالت موجودة في البرسيم والشعير المبعثر هنا وهناك . مسكينة أمها لم تترك شيئا بعد ان توفيت سوى ثيابها وقد وزعت على الفقراء . وسوى زكية ومحمود في البيت ، وليتها كانت باقية فتلد لهم اخوة وأخوات . ستسميهم أسماء جديدة ، أسماء من هذا الزمان . تود زكية لو تسمي مثلا (هناء) او (وفاء) وليس كاسمها زكية ، اسما عتيقا تكره نفسها به في بعض الاحيان . وستسمي هذا العنز اسما مناسبا له . ان اسمه (شوقي) . والتفتت زكية نحوه متسائلة ، ما رأيك في (شوقي) ها ؟ وضحكت على نفسها فقد تصورت ان العنز قد لمظت شفتاه الناعمتان .

ليت لها أختا صغيرة ، اذن لخاطت لها الملابس المكركشة وأخذتها معها في الزيارة عند بعض الصديقات . لن تدع أحدا يقص شعرها ، انها تحبه طويلا كي تجعل منه ضفائر على الاذنين معلقات . انها تود البنات الصغيرات ، لكن لا مانع من ان يكون هذا العنز ولدا . ستضع له شريطا اخضر في رقبته ، وربما جرسا ، او خلخالا بالاقدام . وعندما يكبر سيشرب الحليب بنفسه ويأتيها الى المطبخ جائعا يحمحم انه قد جاع . سيأكل البرسيم ، وهو شيء متوفر ورخيص في ناحيتهم الزراعية ، وستوصي اباها أن يجلب له كل يوم باقة او باقتين . وستطلب منه أن يجلب الشعير ونوى التمر ايضا ، فكل شيء في ناحية (ابي الخصيب) كثير للحيوانات .

***

عندما استيقظت صباحا ، وجدته على حاله متلملما في الغطاء ، وعيناه تبلبصان من تحته عسى ان يعرف احدا منهم آلان . انشغلت بامور الفطور . وشرب والدها الشاي الاحمر ، متذكرا الحليب الذي افتقدوه بعد موت العنزة وبسبب هذا العنز الذي لا يساوي ربع دينار . صمتت زكية وكانت تدري انه لن يبقى على هذا الحال ، وقليل من الصبر سيساوي اكثر ، ولكن لماذا يباع ؟

قبل ان يخرج الوالد اشار عليها ان تشتري حليبا وان تطعمه كي لا يموت من الجوع ، الحيوان . هذا ما فكرت به . ما اصدق الرأي . ولكن الوالد رماه بنظره مساوما قدره :

– وسنذبحه بعد اسبوعين او ثلاث . نذبحه قبل ان يموت ان شاء الله .

يبست شفتاها : – ولكن ، لماذا ؟! والبارحة قد جاء !

– لماذا ؟! لان لا فائدة منه ، عنز ، ما الذي وراءه ؟

تشجعت زكية خائفة : – اريد ان اربيه .

قهقة الوالد مستزئا :

– تربينه ؟! الى متى ستبقين أنت في عقل النساء ؟!

صمتت زكية ولم تخبره أن اسمه (شوقي) اسم اختارته له من دون الاسماء . والا لكانت مهزلة ولتحدث عنها ابوها وعن عقلها في السوق وعند الاصحاب ، ولتندر عليها في البيت روحا من الزمن . وهرع الوالد خارجا صافقا الباب وراءه ، تاركها واياه .

***

ستربيه أسبوعين او ثلاثة ، هذا ما حكم به ابوها وستعايشه لكي يموت ولا شيء غير ذاك . لا تستطيع ان تتمنى له شيئا ، آن تعلق في رقبته جرسا ، او آن تمنحه اسما وما الفائدة من الاسماء ؟ جاءت

بالحليب ، فلم يستسغ شربه بالملعقة ، وتكبكب علـى حوافي شفاهه ، وفمه مطبق ، مزموم ، لا فائدة من الاقناع .

بصبر واناة ، حاولت اطعامه . كان يجب ان يأكل عشاءه منـذ الليلة الماضية ولكنه رافض ممتنع باشمئزاز ، يلوي برأسه عنهـا ذات اليمين وذات الشمال . لم يكون قد عرف مصيره ؟ ما أتعس هذا ؟ لقد سمع والدها وهو يتحلفه ، ولكـن يجب ان تذوق شيئـا ، حاول ان تتطعمه ، خذ هذا فقط ملعقة ، واحدة ، واحدة بالرجاء .

وخلال اليومين ما ذاق العنز شيئا ، وفي اليوم الثالث جلب والدها له ثديا من المطاط ، ناولها اياه معلما :

ــ اطعميه الحليب به . سيعتاد عليه بعدئذ .

استبشرت زكية ، ربما غير والدها رأيه ، لن يذبحه ، وتقـد جلب له ما سوف يعتاد عليه في الغداء .

مص العنز الحليب مطمئنا ، مغمضا عينيه بتلـذذ متدفئا بالشبع حتى انهاه . وفاته ان يفرق الثدي البارد المطاط عن ثدي امه الدافيء الذي لم يذق طعمه على الاطلاق . لقد انتهى من وجبة واكـل وراءها وجبات . سيكبر ، ويترعرع . تباشرت زكية به متمنية لـه الرعي فـي البستان المجاور ، اذا ما كبر ، وحاله كحال بقية الخرفان .

بعد ايام قلائل ارتفعت قوائمه . ونما عوده ، وسمنت فيه لحمات . بات يشمشم يفضول في الارض ، يأكل بخياشيمه شيئا مـن حشاش الترا ب. كانت زكية تطل عليه بين فترة وفترة تداعبه مستلطفة ، متوهمة بعد الموت عنه . ولم يخالجها اليأس من جدواه .

في صباح الاسبوع الثالث ، امسك والدها كوب الشاي والحليب بين كفيه ، متطعما المذاق ، غير ناس ذم الحليب الذي جاءهم من غيـر عنزتهم الحلوب الميتة . متذكرا سخلها الذي عليه ذبحه هـذا النهار ، فهناك وليمة بالمناسبة ينوي ان يدعو فيها اصحابه ، ومن بينهم (الشيخ ضاري) وابنه (غزوان) وقد يأتي معهم (تقي) و (رحيـم) والعنـز اصبح كافيا ، على ما يعتقد ، كـي يأكل منه خمسة او ستة اشخاص .

شارحا لزكية طريقة شيه بالتنور بعد ان يملأ بطنه رزا وبهارا . ولقـد سال لعابه وهو يؤكد :

ــ زكية ، عليك بالتوابل ، لا تنسي التوابل ، انها سر نجاح الطبخ الذي كانت تطبخه امك المرحومة وجارتنا ام جبار .

صمتت زكية ، ثم تساءلت : ــ أتريد كوبا آخر ؟

ــ لا ، لا لقد اكتفيت ، فقط اريد ان اعرف هل ستبيضين وجهي غدا امام الزوار .

وتذكرت زكية الدجاجات التي ذبحها والدها عندما يأتيهم فـي العادة زوار . وكيف يمسك باعناقها بعد ان يضع جناحيها تحت قدميـه كي لا ترفرف فينتشر دمها منقطا كل مكان . وحين ينتهي يرميها علـى مسافة منه وقد انتهى من الامر القليل الشأن . كان يذهب للصيد فـي مزارع شط العرب القريبة منهم ويأتي محملا بالطيور ، متباهيا بدقتـه في التهديف ، ومهارته في معرفة الاوكار . وسيمسك السخـل اليوم ، وبسهولة ايضا ، ويذبحه بدقة ونجاح . ولكن هذا العنز تعرفه ، ولقـد رأت عينيه الصغيرتين الحزينتين حين جاء . وربي عندهم ، ورأت والدته من قبل آنذاك . ما ضر لو بقي العنز في البيت لها تذكارا ؟ وخافت ان تقول شيئا لوالدها لئـلا يغضب او يضحـك ويجعلها نكتـة مليئة بالسخافات . تمنت ان لو ينصحه محمود ، ما ضر محمود لو تدخل فـي عملية القتل وعارض بالكلام . لكن محمود صامت يأكل فطـوره ، انهاه ، وودعهم مهمهما : ــ في آمان الله .

وعلا الوالد صوته :

ــ زكية ، حضري لـي السكين والحبال . السكين الحـادة ولا تعطيني سكينة المطبخ انها عمياء .

ناولته السكين والحبل ، ولم تشأ اخباره انها ذاهبة الـى بيت الجيران .

لنـدن — سميرة المانع

الصداء في الوحشة

يهب على الجدار رفيف روحي ، كالنسائم حينما تغفو
فأنشقها اذا عادت
كأن بها شميم أحبتي يهفو
كأنه جبين من أهوى ،
... وعطر نسيمها المسحور يفتحني
كتابوت ، على شباكها المغمض
يطرزني ،

كأنجم ليلة حبلى ،
على منديلها الابيض
فيرعش كالشراع رفيف روحيَ ..
يستحم مع النوارس والحشائش ..
في بحيرات نحاسيه
تباع الشمس أقراطا ،
قلائد ،
أو خواتم ،
في سواحلها الخرافيه

وجيد حبيبتي عار
وأذنيها بلا قرطين
بنصرها بلا خاتم
وشعر حبيبتي الناعم
يعكره ، غبار النأي والبعد
له عبق
كرائحة الملائكة الصغار
كجدول نائم
يفوح كأرنب يبتل أنفه بالندى والعشب والورد
كليل بائت عندي
وكنت ، أشمه وحدي
أداعبه مع الظلمات ، في غيبوبة ، وحدي

***

يكاد رفيف روحي لا يكف بليل منفاه
فأصرخ بالدجى المضَّاض : « أواه »
فيرتد الصدى المبحوه
« واهوو .... هو و و و .... »
أكاد أرى « ستنتور » (*) العظيم
يدق في أذني مطارقه
... فأخشاه
ويذعرني جنون الوحشة الخرساء ...
ما هذا الذي في البعد أحياه ؟!
ـ « ستنساه ... ستنساه »
ويخنقني الصدى المجنون ...
« ساهوو ... هو و و و ... »
وأرتعب
وتملأ صدري الاصداء ،
قلبي فحمة ، خشب

***

ألا يا عالما في الحلم ألقاه
ويا فجرا ، سأقضي العمر أهواه
متى ينهار ليل البعد في المنفى ؟!

خالد الخشان
العراق

* ستنتوز : مناد اغريقي في حرب طروادة ، لصوته قوة ٥٠ رجلا .



مـأساة الحـلاج

مسرحية شعرية بقلم صلاح عبد الصبور

منشورات دار الاداب ، بيروت ، ٢٠٨ صفحة

***

قدم صلاح عبد الصبور في مسرحيته الشعرية الاولى ((مـأساة الحلاج)) شخصية بطل عاش فيما بين سنتي ٢٤٤ هـ ، على الترجيح ، و ٣٠٩ هـ ، ولكنه ينتمي بافكاره واحساسه الى العصر الحاضر .

هذا البطل هو المتصوف الاسلامي الحسين بن منصور الحلاج،الذي استشهد مصلوبا في بغداد من اجل ارائه السياسية والاجتماعية التي جهر بها .

والاتجاه الى التاريخ ظاهرة قوية في المسرح المصري المعاصر . ففي الموسم الحالي شاهدنا على منصة المسرح القومي مسرحية الفريد فـرج ((سليمان الحلبي)) الذي قتل سنة ١٨٠٠ كليبر ، قائد الحملة الفرنسية على مصر . وكان الفريد قد سبق له منذ ثماني سنوات ان اقتحم التاريخ الفرعوني بمسرحية ((سقوط فرعون)) التي صورت مأساة رسول السلام، ((اخناتون)) ، الذي اراد أن يجمع بين دعوة النبي وصولجان الحاكم ، فرأى بلاده تذهب بددا امام جحافل الغزاة .

كما ان المسرح القومي قدم ايضا في هذا الموسم مسرحية عبدالرحمن الشرقاوي الشعرية ((الفتى مهران)) التي تدور في احدى القرى المصرية في القرن الخامس عشر اثناء حكم المماليك الجراكسة . وعبد الرحمـن الشرقاوي هو الذي مثلت له سنة ١٩٦٢ ((مأساة جميلة)) : الفتاة التي تصدت للاستعمار الفرنسي القاشم على الجزائر . وله عدة مسرحيات شعرية اخرى اتم كتابتها من التاريخ هي : ((مأساة الحسين)) ((الاسير)) ((سانت كاترين)) .

وقد صدر للدكتور لويس عوض سنة ١٩٦١ مسرحية تاريخية عـن دار ايزيس بعنوان ((الراهب)) استقاها مـن تاريخ مصر ايـام حكـم الرومان لها .

ولا تتناول هذه المسرحيات وغيرها التاريخ في حد ذاته ، لكي تعرض امامنا صفحة مطوية من صفحات المجد الغابر ــ ذلك عمل المؤرخ ومقصده ، بل انها تتخذ من احداثه اطارا تصب في داخله مضمونـا عصريا ، لحمته وسداه هموم هذا الجيل من الادباء الذي يواجه تحديات بالفة ، وموقفه الايجابي من الحياة ، ورؤيته ، واحلامه ..

ويتفاوت التعبير بحسب وعي الكاتـب بظروف المجتمع والمرحلة الحضارية من جهة ، وتوفيق الشكل المسرحي في احتواء المضمون الذي يحمله النص من جهة اخرى .

ومع هذا فلا معدى للكاتب من التزام حقائق التاريخ . اجل ، ومن يعد هذا الالتزام قيدا على الفنان يخطىء . ان حقائق التاريخ ليست ملكا لاحد لكي يتصرف فيها ، اما تفسيرها على اي نحو يراه فهو احد حقوق الكاتب المشروعة ، لان العمل الفني الذي يقيمه من خلقه وابتكاره .

وغني عن البيان ان المسرحية الشعرية التي يكون الشعر احـد عناصرها الداخلية وبعض نسيجها ، وليس قالبا خارجيا ، تبلغ من نفوس المتلقين مناطق لا يستطيع النثر ان يبلغها . ذلك ان لغة الشعر تحمل من امكانيات التكثيف والنبض ما لا تستطيع لغة النثر ، لغة التقرير ذات المفادات المستقرة ، ان تحمله . كما ان لغة الشعر الموقعة اقدر علـى الاحتفاظ بجلال التاريخ ، واحاطته بهذه الهالة العبقة للعتاقة .

وصلاح عبد الصبور شاعر انفاد ته نظم القريض ، صدرت له ثلاثة دواوين تؤكد اننا بازاء شاعر فحل هام بالعرب القدماء الى جوار وقوفه على صرح الشعر الاوروبي المعاصر .

لذلك فان معرفتنا بقاموسه الشعري تساعدنا من غير شك علـى تفهم هذه المسرحية التي نحن بصددها ، فان اصداء من المرارة والكآبة والحزن العميق التي اتسمت بها دواوينه تتردد بقوة في هذه المسرحية التي خضع الشعر فيها خضوعا كاملا للمواقف المسرحية .

الامر الذي يجعل الناقد يقرر باطمئنان اننا نتجه بقدم ثابتة الى المسرح الشعري بعد ان قطعنا رحلة طويلة وقف الشعر فيها في المقدمة ثم اتى المسرح .. وقد كان اعلام هذه الرحلة احمد شوقي وعزيز اباظة وعبد الرحمن الشرقاوي رغم خروجه على وحدة البيت والقافية .

ولان شخصية الحلاج هي المحور الذي تدور حوله المسرحية، فمن خلال مأساتها المحتومة سنتعرف على مأساة الوجود كما يراها صلاح عبد الصبور .

فكيف صور شخصية الحلاج ؟

نقابل الحلاج اول ما نقابله مصلوبا في احدى ساحات بغداد ، فيستقر في روعنا اننا مقدمون على عالم مفجع ، صوره الدم ، والجـوع والقحط والجدب ، والقيظ والعمى ، وحروف الفاظها هادئة ، بطيئـة الايقاع ، ولكنها مليئة بالعذاب . تتساءل العامة من حوله عن هذا الشيخ المصلوب الذي ((يبدو كالغارق في النوم)) ، ((عيناه تنسكبان علـى صدره)) ، ((وكأن ثقلت دنياه على جفنيه ، أو غلبته الايام علـى امره)) فهو المتأمل المنكسر المقهور .

ولكن من الذي قتله ؟ بعد قليل نكتشف ان قاتل هذا الشيخ فئتان: قتلتاه بالكلمات التي ضحى حياته من اجلها . الفئة الاولى هي العامة التي اعلنت زندقته وكفره حين خطف بصرها بريق الدينار ، وفئـة الصوفية التي ينتمي اليها ممن احبوا كلماته اكثر مما احبوه ((فتركناه يموت لكي تبقى الكلمات)) .

بذلك نفهم العلاقة العضوية بين سر الصلب ، وعنوان الجزء الاول من هذه المسرحية المسمى ((الكلمة)) .

ولم يتم هذا الصلب على غير مشيئة الحلاج ، بل بمشيئته . وقـد اتته هذه المشيئة عن اعتقاد ان دمه سيدب الحياة في عوده الذي يشبه شجرة صغيرة .

((شجيرة جديبة زرعتها بلفظي العقيم
فدبت الحياة فيها ، طالت الاغصان

مثمرة تكون في مجاعة الزمان
خضراء تعطي دون موعد ، بلا اوان »

فالبذل او القضاء على الجوع بعض همومه نحو المجتمع.وباستشهاده كان امينا في دعواه ، وبهذه الامانة ضمن لكلماته الصيرورة والنفاذ .

ثم يجيء صاحبه وحبيبه الشبلي ليناجيه وهو مصلوب . ومن هذه المناجاة المؤسية يتكشف امامنا كاوضح ما يكون جانب الايجابية في شخصية الحلاج الثائر الذي بلغ رتبة اليقين .

« لو كان لي بعض يقينك
لكنت منصوبا الى يمينك . »

ونعود في المنظر الثاني الى الوراء ، فنواجه الشبلي والحلاج وهما يتحاوران محاورة من يقفان على طرفي نقيض : الصوفي الزاهد المنسحب من الحياة ، وهو الشبلي ، في مقابلة الصوفي المشارك للحياة ، الذي يتابع مسيرة الشمس فوق الطرقات ، وينطلق كالشهاب « فوق الساحات، الخانات ، المارستانات ، الحمامات » ، حتى يشك ان عينيه ارمدتا من تحديقه في النور الخارجي ، من مواجهة العالم التعس ، بينما الشبلي، المتأمل للذات ، يدعوه الى ان ينظر « للنور الباطن » .

وهذه هي علة سعادة الشبلي الذي يرى في قلبه حدائق مثمرة بالاشجار والثمار .. الخ. ـ هي جنة المسلمين في الارض الجرداء .

ان الشبلي هو الصوفي المعتزل ، الذي يجفل من مخالطة الحياة لانه يجفل من موت نور الله بقلبه ان هو اختلط وتعلق بالحياة . اذ ذاك يسائله الحلاج :

« هبنا جانبنا الدنيا
ماذا نصنع عندئذ بالشر ؟ .. »

سيظل الشر قائما كما هو بالطبع ، ذلك ان مجانبته لا تدمغه .

ويقترب من هذا المعنى ذلك التساؤل الذي ورد عى لسان سليمان الحلبي في مسرحية الفريد فرج : « ايستوي عند الله من يعف عن الشر ومن يتصدى للشر ؟ جلت حكمته عن ذلك » (1) ولكن اذا كانت وسيلة سليمان للقضاء على الشر حمل السلاح ، فوسيلة الحلاج الكلمات .

فهل نستطيع ان نرجع السبب الى ان سليمان الحلبي كان يعني بالشر الاستعمار ، بينما الحلاج يعني به في المحل الاول فقر الفقراء وظلم الحكام وفقدان الحرية ، ام نرجع الى نظرة صلاح عبد الصبور ؟

وفي هذا الحوار يبلور الحلاج موقفه :

« يا شبلي
الشر استولى في ملكوت الله
حدثني .. كيف اغض العين عن الدنيا
الا ان يظلم قلبي ؟ »

والمنصرف عن اصلاح العالم قلبه مظلم ، وان مواجهة الشر ، وتقتصر هذه المواجهة على الكلمات ، علامة النور في القلب .

بهذا الموقف يختلف الحلاج مع الصوفية ويرتفع عليهم ، فهو لا يقف عند حد الوجد والتعبد ومناجاة الليل والاحتجاب في آنيته ، بل يتقدم ، بخلع الخرقة التي ترتديها الصوفية ، الى الفعل . وليس خلعه لها خروجا عن الله كما تذهب الجماعة ، بل « اخلعه في مرضاتك .. ».

اختار الحلاج هذا الطريق للخلاص . وجملة الاراء التي جهر بها ، ووقف في مواجهة العصر من اجلها ، أن صلاح الامة لا يتم الا بصلاح الوالي ، « قلبها » ، وهو يعتبر ان :

« الوالي العادل
قبس من نور الله ينور بعضا من ارضه
اما الوالي الظالم
فستار يحجب نور الله عن الناس »

ويدافع عن العدل ، القيمة العليا ، ويرى حفظ حقوق الشعب والحكام جميعا .

هذه هي الكلمات التي شقي بها الحلاج لكي تتحقق . ومصدر هذا الشقاء احساس لديه بعجز الخطو ـ أي الفعل ، ولعله السيف الذي رفض اتخاذه وسيلة .

« أنا انسان يظمأ للعدل ويقعدني ضيق الخطو »

ويعد هذا العجز قاسما متركا في ابطال المآسي ، وهو ضعف انساني لا يرد . لقد كان امام صلاح عبد الصبور فرصة ذهبية لاقامة تراجيديا حقيقية . فلو انه تعمق هذا التوزع النفسي في شخصية الحلاج ، وتابع منحنى الصراع بين الفكر الذي نادى به ، والذي لا يغير وجه الحياة تغييرا جذريا ، والفعل المحتوم ، لو ان صلاح عبد الصبور تابع هذا الانفعال المضطرب،يبقيه وينميه ، ولم يقتصر على هذه الاشعاعات التي لا تلبث ان تخبو ـ لقدم مأساة حقيقية سليمة المنطق الدرامي .

هذا هو الصدع الذي تقام عليه الدراما . اما ما ذكره صلاح عبد الصبور على ظهر الغلاف من أن وقفة الحلاج الحائرة بين ضياع الحقيقة عند المشي بها بين الناس ، او كتمانها في نفسه متلذذا ، فهي غير موجودة في النص المطبوع ، وثمة ما ينقضه ، لان الحلاج كان قد استقر الى طريق الجهر ، ولم يجد فيه خروجا على الله .

وقد اشار الى هذا النقص في الدراما محمود امين العالم في مقالته النقدية القيمة « مأساة الحلاج بلا مأساة » التي نشرت في مجلة « المصور » عدد ١٨ فبراير ١٩٦٦ ، وكرر هذه الاشارة من بعده ناهض الريس في جريدة « اخبار فلسطين » عدد ٧ مارس تحت عنوان «مأساة الحلاج .. مسيح من روح الانسان » .

ويفتتح المنظر الثالث على الخلاف القائم حول الحلاج . فاذا كان البؤساء : الاحدب والاعرج والابرص ، آمنوا به ايمان المخلص ، فان المتصوفة انشقوا فيما بينهم حول خلع الخرقة ، فمن قائل ان خلعها ونزوله الى الناس يخرجه من الصوفية ، ومن قائل ان خلعها لا يعني خلع القلب الذي وسد فيه .. مما يعمق من مجرى الحدث ويدفع به الى الامام .

وبعد قليل يمارس الحلاج دعوته بالقاء الخطب الموجهة الى الفرباء والفقراء والمرضى وكسيري القلب .. مما يذكرنا على التو بالسيد المسيح . ان روحا من نبرة الانبياء تسري في كلمات صلاح عبد الصبور. ولعل اهم ما جاء في هذه الخطبة ان « القحط » مصدر جميع الشرور ، ودعوة الناس الى التشبه بالله على نحو ما تم له .

وبكشف حلول الله فيه اعطى السلطة حق القبض عليه وتكفيره . فظاهر الامر يبدو انه حوكم وادين وصلب من اجل ذلك ، كما ستتبين خلال المحاكمة الصورية في الجزء الثاني من المسرحية ، وباطن الامر انه حوكم من اجل ارائه السياسية في الدولة .

وعلى الرغم من معرفة الشعب هذه الحقيقة ، فلم يكن بطوقهم انقاذ الحلاج من السلطة .

« هذا حق
فالشرطة خدام السلطان
ما للشرطة والحب
فلنطلقه من ايديهم »

بلا جدوى ، فمن قال كلمته وافصح عن رأيه استحق الجزاء . لذلك يوصينا الواعظ في مختتم هذا المنظر قائلا :

(1) ـ روايات الهلال ، عدد ٢٠١ سبتمبر ١٩٦٥ ، ص ١٢٩ .

« والعاقل من يتحرز في كلماته
لا يتعرض بالسوء
لنظام او شخص أو وضع أو قانون او قاض او وال
او محتسب او حاكم »
من اراد السلامة وجب عليه كتم كلماته في صدره . اما من لم يستطع ان يكتمها فسيلقى الوبال .

***

ننتقل بعد ذلك الى الجزء الثاني الذي يسميه صلاح عبد الصبور « الموت » ، وقد تحددت امامنا قضية الحلاج مع الدولة .

ويتألف هذا الجزء من منظرين ، يدور الاول في سجن مظلم به سجينان يدخل عليهما الحلاج ، فيسأل احدهما اذا كان القادم :

« سجنوه اذ هو اضعف من أن يفلت من عسف القانون
ام شرير ، قد سلطت الايام عليه شريرا اكبر منه »

بما يوحي ان قانون الغابة هو السائد في هذه الدولة .

ويمثل هذا السجين نموذجا ثالثا مختلفا عن الشبلي والحلاج . انه لا ينسحب من الحياة كالاول ، ولا يؤمن بجدوى الكلمات في استئصال الاشرار والقضاء على النظام الفاسد ، لا ، بل يرى ان الطريق الوحيد الى الاصلاح هو حمل السيف : معنى من اجمل المعاني التي عبقت بها هذه المسرحية .

الا ان الحلاج رفض البذرة التي القاها في نفسه هذا السجين قبل ان يهرب ، بعلة العجز عن الجزم بموطن الشر ، ولان تكوين شخصيته لا يسمح له ان يتخذ القتل سبيلا الى اصلاح العالم .

وبالحيرة البالغة بين الصوت والسيف ، الكلمة والقتل ، التمني والفعل ، يتفجر العذاب في نفس الحلاج ، ويزداد اقترابا من نفوسنا .

« هل ارفع صوتي ،
ام ارفع سيفي ؟
ماذا اختار .. ؟
ماذا اختار .. ؟ »

ويدور المنظر الثاني في المحكمة التي يتألف قضاتها من ثلاثة ، يمثل اثنان منهم حكم السلطة الجائرة ، هما ابو عمر الحمادي وابن سليمان ، ويمثل الثالث الافكار اللامعة عن الحق والعدالة .

ومن الكلمات الاولى لابي عمر :

« لم لم يأتوا بالرجل المفسد حتى الان ؟ »

نرتاب في سلامة المحكمة ، ونعرف ان العدالة لن تأخذ مجراها . فها هو رجل يدان سلفا ، قبل ان يمثل امام قضاته ، فكيف يمكن لكفتي الميزان ان تعتدلا ؟

كانت التهمة التي وجهت الى الحلاج انه يفسد الامة

« مولانا يدري من زمن انك تبغي في الارض فسادا
تلقي بذر الفتنة
في افئدة العامة
وعقول الدهماء »

وفي البداية لا يعترف الحلاج بالقضاة ، ويرفض الدفاع عن نفسه، ثم باستدراجه ان يكون القضاة من اتباعه يعرض تاريخ حياته عرضا اشبه ما يكون « بالمونولوج » ، في مشهد من اهم مشاهد هذه المسرحية. مشهد نلمس من خلاله الجهاد العظيم الذي عاناه الحلاج مذ كان صغيرا، والتحول الذي طرأ عليه . لقد عرك هذا المصلح الحياة في دركها،وطلب العلم من كتب العلوم والتاريخ فلم تهده الى المعرفة الصحيحة لسر الوجود ، فاتجه الى الصلاة بدافع الخوف ثم الطمع ، فادرك انه مشرك..

الى ان التقى بشيخه ابي العاص عمرو بن احمد الذي علمه كيف يعشق الله في ذاته ، كيف يعطي دون ان يأخذ – وهي تهمة الزندقة التي تذرعت بها المحكمة لصلبه ، اذ ان الاسلام لا يوافق على عقيدة الحلول ، او استغراق المخلوق في الخالق ، لتمايز الطبيعتين .

اما افكاره الاساسية التي يدعو بها للاصلاح فمحورها :

« لا يفسد امر العامة الا السلطان الفاسد
يستعبدهم ويجوعهم »

لذلك فهو يضع نصب عينيه اصلاح المسئولين عن الدوله ، اولئك الذين يتوقع ان يكون بيدهم الامر في مستقبل الايام، من احبائه الوزراء وامراء الامصار من امثال الماذرائي واحمد بن طولون والقنائي الذين كان الحلاج يراسلهم . فباستيلاء احد هؤلاء على الحكم يتم التوفيق بين الكلمة التي وقف حياته لها ، والفعل الذي لم يستطع اداءه ، فتتحقق المدينة الفاضلة التي تخلو من الفقر ، معادل القهر واس البلاء، ويتحاب فيها البشر .

رأى ابو عمر في كلماته تنديدا بالحكم القائم

« الانسان شقي في مملكة الله
معنى هذا ان الامة تشقى في ظل خلافة مولانا »

واتهاما بنهب الاقوات ، ودعوة الى التمرد ايضا .

وقبل ان يصدر الحكم يأتي مبعوث من قبل وزير القصر يحمل رسالة بها عفو عن الحلاج من تهمة تحريض العامة « عفوا كليا لا رجعة فيه » ، فنلتقط انفاسنا ، ونشعر ان العدالة ممكن ان تستقر ، لان من طلب اصلاح المجتمع لا يستحق ان يعاقب ..

ولكن طمأنينتنا تذهب ادراج الرياح ازاء بقية الرسالة التي تحمل ادانة بتهمة الزندقة ، وهو ما فسره ابن سريج بانهم

« فلقد احكمتم حبل الموت
لكن خفتم ان تحيا ذكراه
فاردتم ان تمحوها »

ويستعفي من المجلس ، ويغادر القاعة كصرخة احتجاج .

وبعد ذلك ما كان اسهل ان تؤلب العامة ضد الحلاج ، وتساق لكي يقتل ويصلب في جذع شجرة . وبذلك نعود الى المشهد الاول المفجع الذي افتتحت به هذه المسرحية الشعرية .

نبيل فرج

قصيدة الى المنقذ من الضلال

ـ ١ ـ

منتصف النهار في مدينتي ظلام
الميّتون قاموا
وعبروا حدودنا وشربوا الذنوب من قلوبنا
واستغفروا وصاموا
وعندما تمزقت خطاهمو على دروبنا
تدافعوا ورجعوا
الى قبورهم وناموا

. . .

يا من بُعثتَ شبحا
أنا بُعثتُ شبحا
الليل كان لا يزال والضحى
مجتمعين في الطريق عندما
كلب صحا ... ونبحا
وظل نابحا
أمام باب قبري الثقيل حتى انفتحا

ـ ٢ ـ

يسوع مات مرتين
ودفع الصخرة عن مدخل قبره وقام مرتين
مطهّرا وطاهرا
أما انا فخطوتي على شواطىء الاعراف دائما
تظل بين بين

. . .

أنا عبرت مدن الحياة والممات
أنا عرفت ما الذي يعذب الاحياء
وما الذي يؤرق الاموات
ويوقظ العظام من سبات
أنا غدوت أحد الاموات

ـ ٣ ـ

لا تسألوا
لا تسألوا
فسوف يخسر الذين يعلمون كل شيء

ـ ٤ ـ

قابلتني هنا أبا حامد في غيابة القبور
أهديتني كتابك الاخير
نصحتني يا منقذي من الضلال
أعود للترحال
للشك واليقين

ـ ٥ ـ

يا سيّدي : هنا الرجال كالظلال
هنا الظلال فوق كل درب
هنا مواكب بغير قلب
وحدي هنا بألف ألف قلب
أصرخ في الحجار
أجوب هذا العالم المنهار
أعيد للحقائق
منبعها الشفيف الرائق
أزرع في الحدائق
بذور موكب الحياة ، أغرف المياه ، أطفي النار
وأنقذ الذي على المشانق

. . .

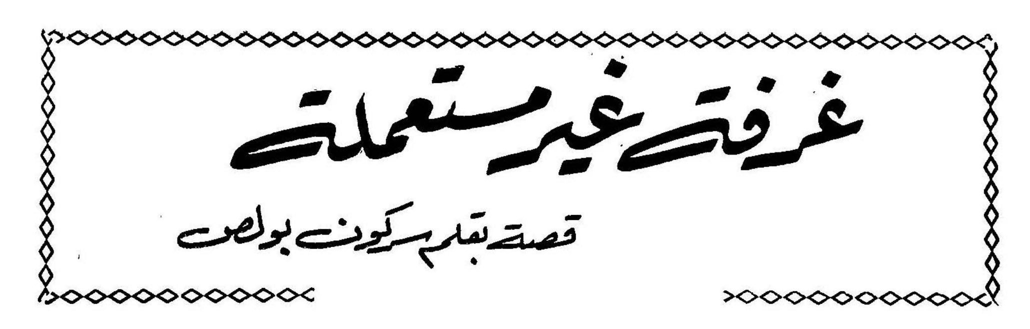
يا سيدي استيقظ
يا سيدي الميت في زماننا يستيقظ الموتى، يهمهمون
ويصمت الاحياء
الميتون بعدما تسلقوا السماء
يا سيدي توجعهم دموعنا
تعيدهم الى حدودنا ضراعة البكاء

ـ ٦ ـ

شواهد القبور
تكسرت على جدار قبري الاخير
الميتون حيروا الحدود أطفأوا الصدور
وشربوا الدماء والدموع
الميتون زرعوا حقولنا بالجوع
الميتون رجعوا ... لم أستطع انا الرجوع
عدت .. متى تعود للرحيل
معي
ظللت وحدي أسير
ظللت وحدي أسير

نصار محمد عبد الله نصار

كلية الاقتصاد ـ جامعة القاهرة



اوقف يوسف حركة يديه فجأة ، وانصت . كان يسمع صوت الحذاء النسوي بوضوح ، اذ يقرع الدرب الاسمنتي : ترك – تراك ، ترك – تراك . والقى من يده القفاز المطاطي الذي كان يتلهى بأن يضع اصابعه الخمس الصفراء بين فكي المقص ويضغط عليهما بحركة واحدة متدرجة ، فتنبتر الاصابع ، في بطء وتمهل . وكان قد وجد فردة القفاز هذه في قعر صفيحة فارغة . وانحنى فجمع رؤوس الاصابع المقصوصة من الارض ووضعها على المنضدة الحديدية بجنب القفاز . تلاشى صوت الحذاء ، وغطست الغرفة في الهدوء العميق الذي يلف مبنى المستشفى وقت النهار . كان ثم ذبابات تئز محبوسة بين زجاج النافذة والشبكة السلكية ، والشمس رخوة تتدلى وتنتشر على ساحة الحديقة كطبقة من الجلاتين الحار .

نظر من النافذة ، فرأى روزيت تتحدث مع الطبيب الانكليزي الكهل الذي يحمل بين يديه كراسا باسماء المرضى . وتنحى يوسف عن النافذة . كانت السيارة التي تحملهم الى المستشفى قد توقفت بهدوء امام بيت روزيت ، هذا الصباح ، بعد ان نفر السائق على المنبه مرة واحدة . وخرجت روزيت بعد لحظات ، دافئة لا تزال من فراشها ومفعمة بشهوة صباح مشمس ، واقتربت من السيارة ثم التقت نظرتها بنظرة يوسف الذي كان قابعا خلف زجاج نافذة السيارة يرقبها باعتناء . منذ البارحة بدأ يجد صعوبة كبيرة في ان يواجه نظرة هذه الفتاة . وكان ، طيلة فترة الصباح ، ينتظر ان تفاجئه بنظرتها المقلقة . وقد انتهى من جولة العمل الاولى في قاعات المستشفى ثم اسرع فاختلى في هذه الغرفة . ولم يذهب الى غرفة الجلوس ، حيث تستريح الفتيات العاملات في التنظيف واحيانا الكناسون . وظل في هذه الغرفة اكثر من عشر دقائق راقب خلالها كل شيء . كان فيها مقعد محطم ومنشار معلق بمسمار فوق مغسلة بيضاء يغطيها التراب ، وكان جو الغرفة معتما والسقف الضارب الى الاخضرار مشطورا في الوسط من اثر المطر . وكان قد وجد فردة القفاز ثم فتش عن الفردة الاخرى ، فلم يجدها . واشعره ملمس المطاط بخور . ثم امتلأ غثيانا حين حشر يده في داخل القفاز الضيق وبدت ، وهي مفتوحة متوترة الاصابع ، كسرطان ابيض مقلوب خرج عن طوره في محاولة مستميتة للانتصاب على قوائمه الخمس. وكانت اصابعه تشف من خلال المطاط الاصفر الرقيق بشعراتها السوداء التي لاحظ ، لاول مرة ، انها تنتشر على شكل مجموعات متساوية فوق السلامية الاخيرة من كل اصبع ، وان ابهامه يتكون من سلاميتين فقط . احس برغبة في الخروج . وكان قد حاول ان يفتح النافذة ، ولكنه وجد صعوبة في ذلك ، وبدت محاولته هذه غريبة نوعا ما حين ادرك ان النافذة مسمرة .

خرج ببطء الى الحديقة التي تتخللها ممرات ضيقة من الاسمنت. وانعطف حول هيكل الغرفة ، فوجد روزيت امامه مباشرة . ولم يكن بارزا فيها غير عينيها السوداوين في هيكل من البياض : وجهها ، وعنقها ، وثوب العمل الابيض الذي ترتديه . وقال بفضول :

– ما الذي تفعلينه هنا ؟

فقالت : – اسمع . لنجلس في مكان ما . اريد ان احدثك قليلا .

قال يوسف : – اين ؟

فقالت : – في غرفة الجلوس ، انها خالية الان .

فوافق بهدوء ، وسار خلفها . مشيتها ، كان ذلك هو الذي نبهه اليها حين جاءت لتعمل في المستشفى قبل سنة : مشيتها . كانت ساقاها ممتلئتين بيضاوين وفيهما تقوس طفيف جدا يعطيهما طابعا جنسيا غريبا . وكان خصرها الضيق الذي يتبعثر تحته مباشرة فخذان راسخان لهما حركة سرية مترجرجة – وركبتاها اللتان تظهران من تحت الثوب بفعل حركة ردفيها الجانبية ذات الايقاع الواحد ، كل ذلك كان قد جعل يوسف لا يستطيع ان يتمالك نفسه . وكان ذات مرة قد حاول ، بعد ليلتين مؤرقتين قضاهما بالتفكير والتمثيل ووضع الخطط والاستبشار السابق لاوانه بقصة حب ناجحة – كان قد حاول ان يكلمها . وبدا ذلك عسيرا جدا وهي الى جانبه . وقد فشل فشلا ذريعا حين حاول ان يحضنها فدفعته عنها بدهشة اولا ثم باشمئزاز . وخرجت ولم تشجعه قط على الاقتراب منها بعد ذلك اليوم . في كل صباح كانت السيارة الطويلة تقف امام الباب الذي تعيش خلفه روزيت ، وكان يوسف يعيش هذه اللحظة بخبال وافراط . كان يدفع بكتفه زجاجة السيارة هائجا حتى ليفكر بأنه سيسمع صوت تحطم الزجاج في اية لحظة . وتخرج ، فيلتهمها يوسف وتتحرك السيارة . كان يعرق في جوف العربة المصنوعة على هيئة قبر ذي عجلات ، وهو يمر خلال هذا كله ، صباحا بعد اخر . ثم يسترخي ، ويبرد . كان ذلك شبيها جدا بالحالة التي انتابته حينما ضاجع لاول مرة المرأة الوحيدة التي نام معها في حياته كلها ، وكانت بغيا مذعورة . وبعد شهور ايقن انه يجب ان يفعل شيئا حاسما . ولكنه كان يقف امام الفتاة شاعرا بانه لم يتمم شيئا ما ، شيئا ضروريا تركه وبدونه لن يحدث أي شيء البتة . ثم بدأ يقوم بفعل غريب . كان ينتظر في حرارة الصيف وفي الدبق ساعة كاملة احيانا ، خلف نافذة الغرفة المهجورة التي لا يدخلها احد . وتخرج روزيت فينتظر قليلا ثم يتعقبها وهو شبه مذهول . ودخلت مرة الى دورة المياه فاقترب من الباب وقد ارهقته الدفقة الهائلة من السكر التي ملأت رأسه ورجليه الرخوتين . وانحنى ، فوضع عينه على ثقب المفتاح .

كرر ذلك فيما بعد . ورفع رأسه ، ذات مرة ، عن الثقب فتسمر في مكانه . كان مريض عجوز يقف على بعد منه ، يراقبه بهدوء . واجفل فاندفع خلف المبنى واسرع الى الغرفة المهجورة حيث وقف يرقب العجوز من خلف النافذة وهو يلهث . وطفق العجوز يتنزه . وكان في الايام التالية يمر من بعيد فيرى العجوز مضطجعا في سريره يتأمل المروحة البطيئة التي تشق هواء الغرفة المثقل بروائح الادوية والبول والصابون. وقد فكر بأن يسممه ولكنه فكر ايضا بأنه مجرد ممرض وشبه خادم ، فأزاح الفكرة الى جانب . واكد لنفسه فيما بعد ان الرجل العجوز شخص شبه مجنون من تأثير المرض ، او انه يعيش في غيبوبة . ولعله كان غائبا عن الوعي حين رآه . وربما كان لم يره قط .

على ان كل شيء سقط عن موضعه وامتلأ يوسف يأسا وغيظا حين ظهر هذا الشاب ، في احد ايام الخريف الماضي ، ورآه يوسف يتحدث مع روزيت . وظهر للمرة الثانية في موعد دخول الزوار ، وولج مع روزيت احدى الغرف الخلفية . وذهب الزوار جميعا . ولم يره يوسف يخرج ، فبدأ يشعر بأنه في موقف تافه : كان قد اصفر وبدأت اصابعه ترتعش قليلا ، ورأى ذلك بوضوح حينما اراد ان يدخن سيجارة . واستدعي الى العمل فلم يعلم متى خرج الشاب . واخذ هذا يأتي بين يوم واخر .

وخلال شهور الشتاء الاولى هذه بات اكثر المرضين والفتيات والمرضات انفسهن على علم بالعلاقة . وحاول يوسف ذات مرة ان يقبل خادمة كانت وحيدة معه في الغرفة ، وكانت ارملة شابة لها صبي واحد غالبا ما تستصحبه معها . واخذ يهذي بأنه سيتزوجها ، محاولا اثناء كلامه ان يعانقها . وكانت الارملة مذعورة تترك له صدرها وقد تسمرت

عيناها في الباب . ثم كف عن محاولاته اليائسة حين اجفلت منه اذ رأته يرتعش شاحبا ويهتز بتشنج . وقالت باضطراب وهي تصلح من شأنها :

ـ ماذا .. حدث ؟

فلم يجب ، وظل يحدق في اصابع يديها وهي تزرر من جديد مكان النهدين . وبقي في الايام التالية يتجول منفردا . وكان قد اكتفى بتلك العملية الصغيرة التي يمارسها مع روزيت في كل صباح: انتظاره المبهظ وضغطه على زجاجة السيارة بغته ، والتهام ذلك الجسد الابيض الخارج الى الصباح حاملا معه روائح فراش دافىء ، ثم الهدوء واللامبالاة والمضي في العمل القذر ببلادة وعدم الشعور بالزمن والسقوط في زاوية مشوشة من التفكير الحيواني ممتزجا بأحلام غير واقعية عن نساء شبقات يحطن به ويستسلمن له ، وروزيت الراكعة ، عارية ، في غرفة لا تضم غيره وغيرها .

الارض اللامعة : كانت صورتاهما ، في لحظة خاطفة ، قد تشابكتا والتحمتا في ارض الغرفة اللامعة النظيفة . وقدماها المعلبتان في حذاءيها ، اشعره منظرهما بحاجة الى فتح شيء ما ، فتح قنينة ملأى بالغاز المضغوط تنفرغ بعد ذلك وتخلو من ايما محتوى . وقالت بلطف :

ـ لماذا فعلت ذلك ؟

فقال دون ان ينظر اليها : ـ ماذا تقصدين ؟

قالت بفتور : ـ تعرف ما اقصده جيدا .

قال : ـ انني لست افهم .

فواجهته لاول مرة .

ـ اسمع ، ارجوك ان لا تكذب . انك انت الذي اخبر الشرطي ، أليس كذلك ؟

قال يوسف : ـ أي شرطي ؟

وتظاهر بالبله . ولكنه كان في دخيلته مسرورا بعض الشيء ، وبغموض ، من كل ما يجري . من استجدائها له ومحاولتها استشفاف الحقيقة من كلامه المماطل . فليستمر ، اذن . وهز رأسه . صمتت ، ثم بدأت الدموع فجأة تتسرب من احدى عينيها وترطب خدها . قال بصعوبة : ـ انني لا اكذب .

فقالت وهي تبكي بكاء شديد الهدوء :

ـ انك تكذب . ولا ادري ما الذي ، ما الذي ..

واجهشت . ثم اكملت :

ـ ما الذي تريده مني ، اريد فقط ان اعرف هذا .

ومسحت وجهها بمنديل انيق لفت انتباهه .

ـ ثم ألم تخجل ؟ ان احدا لا يفعل هذا ، الا اذا كان سافلا . ماذا فعلت لك ؟ هل لانني صددتك في تلك المرة ؟ ولكنني .

وضمت شفتيها بقسوة على اسنانها ، وكادت تختنق وهي تضع يدها على عينها اليسرى .

ـ « انني فقيرة و ... »

فقال يوسف بصوت اجش :

ـ انني فقير ايضا .

ـ واعرف جيدا انك لا انت ولا غيرك سيتزوجني ، طالما كانت هذه..

وضغطت بيدها على عينها الصناعية . فقال يوسف :

ـ ارجوك لا تبكي . قد يأتي احد ما .

وترك لها دقيقة تبكي فيها جيدا . وكان قد احس برغبة شديدة في الاتكاء على كتفها ، حين رأى كيف يميل عنقها الجميل على صدرها فيبرز البياض الدافىء الذي تحت الشعر . ونهض فجأة . قال معترفا :

ـ اسمعي . لقد كنت أنا .

واذ لم تأبه له ، قال بتهور :

ـ انني اكرهه لذا لم استطع ان اتحمل اكثر من ذلك .

فقالت بصوت معول دون ان ترفع رأسها :

ـ ولكن ماذا فعل لك ؟ ماذا فعلت انا ؟

واضاف يوسف : ـ وعلى كل ، فانني لست بقواد .

وانتظر . كانت قد جمدت ، خافضة الرأس ، وسط محاولة لتجفيف قاعدة خدها . ثم قال وهو يحس بانه مذنب وبان شيئا اخر كان يجب أن يحدث بدل كل هذا .

ـ لماذا لم يكن يخرج كسائر الزوار ؟ واذا أردت أن تقابليه في اي مكان اخر فماذا يهمني ، حقا . افعلي ما تشائين . ولكنني ، في وجوده هنا ، لا استطيع القيام باي عمل .

رفعت رأسها باستنكار . فقال مغتاظا :

ـ نعم ، لا استطيع . لذلك اخبرت الشرطي . قلت له ان احد الزوار قد تخلف . فجاء وطرده . وسوف ينتظر خروجه منذ الان ، طالما هو قد عرفه ، مع بقية الزوار . واذا لم يفعل ..

كانت تراه بعينين واسعتين . وقطرة على انفها ، دمع دافيء . فمها المنفرج ، وصدرها المضيق عليه بسبب الثوب المشدود ، كانت تثيره جنسيا بشكل غير مفهوم .

وقالت بعد ان مسحت وجهها :

ـ اذن ، ايها القذر . انك ..

واعماها حقد شاذ ، واشتبكت اسنانها بكلماتها فاختنقت واجهشت تبكي بكاء عميقا . ولاحظ بياض عنقها مرة اخرى . ثم واذ كان يفكر بنفسه وقد ارضاها لا يدري بأية وسيلة او بأي شيء ، وتعانقا فاتكأ اخيرا على كتفها وبدأ يقبل عنقها بهدوء ـ اذ كان يفكر هكذا ، نهضت الفتاة فجأة وصفعته بوحشية ثم خرجت بسرعة وتلاشت . بقي واقفا في الغرفة ، وحده ، يصغي باستغراق للرنين الذي يطن في اذنه .

***

حين دخل المنزل ، كان ابوه يطبخ للعشاء . ثم فرغ من ذلك وبدأ يمسح ارض المطبخ بهمة شديدة . وخلع يوسف ثيابه باناة ، ثم جلس يراقب اباه . كان المطبخ دافئا فكانا يقضيان وقتهما فيه : يأكلان ويتحدثان ويسمعان الراديو . وقال يوسف :

ـ ماذا طبخت اليوم ؟

فأجاب ابوه وهو يلهث :

ـ فاصوليا . ثم هناك الفاكهة . ولبن ايضا .

قال يوسف بضجر ساخر :

ـ اطبخ شيئا اخر غير الفاصوليا .

فتساءل ابوه وقد كف عن عملية المسح : ـ أي شيء ؟

ففكر يوسف . ثم قال : ـ لا شيء .

وفتح الراديو . وانتهى الاب ، فجلس يدخن سيجارة بانتعاش . واخذ يسأله عن الاغاني باهتمام . ثم اصغيا الى نشرة الاخبار في غشاوة من الصمت . وبقيا يتأملان السقف واحيانا الاثاث المنتصب بجمود لا تطاله حركة . ثم استفسر الاب قائلا :

ـ من هذا الذي يغني ؟

فأجاب يوسف بوقار : ـ انه عبد الوهاب .

قال ابوه باستغراب : ـ ولكن هذه اذاعة بغداد ؟

فأجاب قانطا : ـ بالطبع .

قال الاب : ـ وهو لا يعيش في بغداد ، كما اعلم ، واذن ؟

فنظر يوسف اليه ببطء . تأكد لديه ، للحظة ، شيء غريب : كان ابوه يفكر بأن اي مغن في أية اذاعة يغني شخصيا في كل مرة ، اي انه موجود دائما تحت الطلب . ولم يخطر بباله مطلقا ان الاغاني مسجلة على اسطوانات او اشرطة او اي شيء اخر .

وضحك ، فرأى اباه يضحك باستمتاع هاديء . ثم لم يستطع ان يحتمل اكثر ، فاخذ يعوي بالضحك وكأنه يطعن ، مما اقلق والده فسأله وهو يضحك بتردد وانزعاج : ـ حسنا ، ماذا دهاك ؟

حين اضطجع يوسف في فراشه البارد كانت صورة روزيت تأخذ وجوده برمته . ونظر في عينيها وشاركها حزنها وافكارها وكراهيتها الجميلة له وغثيانها من حضوره . ثم رآها تخلع ثيابها ويقترب منها خلسة ليحتضنها من الوراء ، وتمد يدها الى عينها وهي تضحك باغتباط ، ثم تعيدها الى المنضدة وفي قبضتها العين الصناعية الجامدة. وفجأة تستدير اليه وهي تضحك بخلاعة واحد محجريها فارغ ، فار كردهة مضاءة .

بغداد

سركون بولص

تحت الريح والمطر

لان اللعنة السوداء تتبعني
وتوقد في قلوعي شوقها المحموم للسفر
لاني أعشق التجذيف تحت الريح والمطر
تركت جزيرتي ، ورميت في المجهول ،
في أغواره ، سفني .

***

وكان البحر أخضر ، أحمر الامواج ، أسود ،
كان صمت القاع يرهبني
هنا شمس يمرغها النهار على فمي ،
صحو ،
هنا ليل بلا قمر
سماء في اخضرار الموج ،
ثم تعود أسود من دم المطر
وأرياح بلا وطن
تهفهف ، رخوة ، بيضاء ، ثم تئن ،
ثم تئز ، كالقدر
وأطيار ، جوانحها تغني في دمي ،
وعلى مدى نظري
رؤى جزر ، وراء الظن ، مغفية على جزر
وخلف الظن ، خلف مرافىء الاشواق ،
تبدو زرقة المدن
شبابيكا ، بلون الشمس ، عالقة على
شرفات أبيات من الذهب
وفي الشرفات ألف غمامة زرقاء ،
ألف عريشة تنهل بالعنب

***

وأبحر ... كلما انطفأ النهار ،
أضأت قنديلا من الرؤيا
فتنهمر السماء سنى ، وتعمي عتمة الاغوار ،
فالدنيا
قناديل .. هي اللقيا
هي الجزر المخبأة الكنوز ،
وأنت يا سفني

***

وصلنا الى مرفأ الاشواق ،
ثم تغيم الرؤيا
وتنطفىء القناديل
وتسود السماء ، تعربد الامطار ،
يفغر شدقه الغول
وتوشك غضبة الانواء تغرقني
فتمسك قبضتي المجذاف ،
ثم أشق صدر الريح والمطر

***

تعبت ... ولم أصل .. ما زال
في قلبي قناديل من الالق
اذا انطفأت سأشعل غيرها ،
ستظل لي مدن معلقة على الافق
أيمم نحوها سفني
أشق الريح ، والامطار ، لا أخشى
من الغرق

محمد عمران

ايها الجماليون كفاكم هذا العبث

ـ تتمة المنشور على الصفحة ٩ ـ

او غير غامضة ، بل هي تعبر عن ذوق بلغ نهاية الاصطناع والتظرف والتلاعب البهلواني بالالفاظ والصور . وعدم وجود فروق « واضحة » بين الاحاسيس الصحيحة وغير الصحيحة لا ينفي ان هناك أحاسيس صحيحة وهناك أحاسيس غير صحيحة ، ولا يعفينا من جهد التمييز بينها، والا فما وظيفة النقد الادبي ؟

وكأن المؤلف نفسه يشعر بشيء من هذا برغم كل ما قال في تبرير تلك الابيات ، فهو يذكرنا على أي حال بأن الدراسة التاريخية للشعر العربي ترينا أنه مر بمرحلة كان الشعراء فيها لا يتخذون تمثيل الحياة او محاكاتها غرضا ، بل كانوا يفكرون بطريقة زخرفية . وهذه عودة منه الى الاعتراف بأن تلك الابيات وأمثالها مجرد زخرف ، أي تحلية سطحية لا علاقة لها بتجارب الحياة الحقة . وهذا قد يرضي باحثا يقوم منهجه الاستاطيقي على افراغ الشعر من كل دلالة حيوية وعاطفية ، لكنه لا يرضينا ، ومرور الشعر العربي بتلك المرحلة الزخرفية في تطوره لا يضطرنا الى قبولها والرضى عنها فنيا ، هذا قد « يفسر » نظمهم لتلك الصور الفثة السطحية المفتعلة ، لكنه لا « يبررها » ، وفرق بين التفسير والتبرير ، ونحن لا نوافق المؤلف على رأيه في ان مهمة الناقد هي مجرد التفسير خلوا من الاستحسان والاستقباح .

وكأن هذا ايضا يشعر المؤلف بأنه ربما لم يكف لاقناعنا ، فهو يمضي (ص ٤٢) فيذكرنا بأن هناك في الفن نماذج تقوم على التجريد ، وتحتوي على نزوات هندسية وآثار عقلية رياضية ميتافيزيقية وحنين غريب الى الشكل العاري من الطابع الذاتي والحاح على تُجنب العلاقات التي ترتبط بأوضاع الحياة العادية . وهذه النماذج التي يصفها المؤلف وجدت حقا في بعض مدارس الأدب الغربي ، ولا نريد الان ان نجادله هل وجدت حقا في الشعر العربي ، أم تراه عرف بوجودها في الادب الغربي من كتب النقد وفلسفة الجمال التي قرأها فأحب أن يتلمس لها نظيرا في الشعر العربي ، ولكننا نقول ان الابيات التي أوردها ليست من هذا النوع على أي حال ، والا فان كاتبا يقول هذا الكلام عن « فأمطرت لؤلؤا » وحواجب الغدير التي تمط والمصلوب الذي قام يتمطى يستطيع أن يقول أي شيء عن أي شيء .

لكنه يستمر فيقول ان ما نظن انه شيء خلا من التأثر العاطفي يغلب ان يكون بسبيل من الرموز البعيدة التي لم نعرف الى الان كيف نفضها ، بل يقول انه ليس من الغرابة ان نزعم أن ما نظنه الان زينة سطحية يغلب ان يكون معنى روحيا لم نفطن اليه . وقد حيرني كيف يستطيع المؤلف ان يجد في النماذج التي رواها ما يستحق ان يسمى رموزا بعيدة ، ومعنى روحيا ، لكنه اذا سألناه أي رموز هي والى ماذا ترمز أجابنا : لم نفضها بعد . فكيف نستطيع أن نناقشه . وكيف نناقش باحثا كلما واجهه شعر بارد غث ظاهر التكلف واضح البعد ـ باعترافه ـ عن تجارب الحياة وعلاقاتها طار الى تلمس الرمز فيه . لكن هيامه بالتحليق وراء الرموز أمر سنزداد معرفة به فيما بعد . أما قوله اننا خليق بنا ان نتذكر ان هذا الشعر يعبر عن قيم أهمت اصحابه وشغلتهم وتمكنت من نفوسهم ، فاننا نطمئنه على اننا نتذكر هذا جيدا ، لكننا نجدها قيما تافهة لا تزيد على الالاعيب الذهنية والبرقشة السطحية ولم تكن تستحق كل هذا الهم والشغل لولا فساد اذواق اصحابها .

ثم يعطي حجة يؤكد بها ان ما لا نرضى عنه كان يعبر في حد ذاته عن قيم عميقة ، وهي ان يسألنا « والا فكيف نفسر اجتماع الشعراء والادباء على الاخذ بمذهب معين ؟ وهل نتصور ان طريقة من التفكير يمكن ان تسود عصرا ما دون ان يكون وراءها باعث عميق ؟ » (ص ٤٣) . مرة اخرى نجد المؤلف يخلط بين التفسير والتبرير ، فكل مذهب أدبي يعبر بلا شك عن قيم ، لكنها لا تكون بالضرورة قيما عميقة ، بل منها ما يكون ضحلا ، وكل مذهب أدبي نشأ واستمر زمنا يستحق منا أن ندرسه ونفسره ونعلل شغف اصحابه به ، لكن ليس معنى هذا اننا ملزمون بقبوله فنيا ، وقد يؤدي تفسيرنا وتعليلنا له الى زيادة رفضنا اياه . وما يدعي المؤلف ان من غير الممكن تصوره هو الواقع الذي يشهد به تاريخ الفنون ، فقد يشيع التصنع والزيف في عصر ادبي باكمله ، وهذه هي النهاية المحتومة التي تسير اليها كل المذاهب الفنية حين تستوفي رسالتها وتبدأ في الاجترار وتزداد نأيا عن حقيقة الحياة المتطورة حولها ، الى ان تقوم ثورة عليها وتنشأ مدرسة جديدة تبتكر مذهبا جديدا ، وهكذا دواليك . هكذا انتهت القرون المظلمة في اوروبا قبيل انبعاث النهضة . وهكذا انتهت قرون النيوكلاسيكية قبيل انبعاث الحركة الرومانسية في اوائل القرن التاسع عشر . وهكذا انتهت الحركة الرومانسية في اواخر القرن التاسع عشر واوائل القرن العشرين . وحدث نظير هذه الظاهرة في تاريخنا الشعري مرارا . والنماذج التي رواها تنتمي الى ظاهرة الانحلال العباسي الذي امتد عفنه قرونا حتى بدأنا نتخلص منه في قرننا العشرين .

حقا اننا يجب ان نبذل جهدنا في تفهم الاسباب التي ادت الى سيادة الذوق المتكلف مهما يكلفنا هذا من مشقة . لكن التفهم لا يعني القبول بالضرورة ، واقرار العوامل التاريخية التي سببت انتشار التصنع والكذب في عصر ما لا يعني الرضا الفني عن هذا الذوق . لا شك ان المؤلف محق جدا فيما يقول (ص ٤٤) عن حاجتنا الشديدة الى ان ندخل في صميم الجو الفكري الذي عاش فيه الشعراء ، حتى لا نقتصر على فهم ما نحبه ، بل نفهم ايضا ما لا نحبه ، ونستطيع ان نكتسب مواقع بعيدة عن عالمنا الفكري الوجداني ، فندرك ما في القيم من تنوع لا ينفد . هو محق في هذا ، لكن ليس معنى هذا ان يستعمل هذه الحجة التي ظاهرها الدعوة الى توسيع الاذواق لكي يحملنا على القبول الاستاطيقي لكل ما قاله عصر مهما يكن كاذبا مفتعلا . هذا اهدار لحقنا في المقارنة والتقويم واصدار الحكم النسبي بين مختلف الاذواق والقيم . وهو حين يحذرنا (ص ٤٧) من ان نتهم عصرا ما بالرقة والنعومة الضعيفة ، ينسى انه قد وجدت فعلا عصور اتصفت بالرقة والنعومة الضعيفة .

لكن هدف المؤلف النهائي هو ان يقنعنا بأن نعزل الشعر عن حقيقة التجارب والعواطف ، فلا نتلمس فيه تصويرا لتجربة حيوية او عاطفة صادقة . فاذا لم نجد فيه هذا فماذا نجد فيه اذن ؟ يبلغ المؤلف نهاية محاولته في تبرير تلك النماذج الرديئة حين يؤكد لنا عن اصحابها « ان جوا غيبيا اقرب الى جو الاعجاز والخوارق تسلط عليهم » (ص ٣٨) ، ويتحدث عن « تأليف السحر بين المتباينات أو المتناقضات » (ص ٣٩) ، ويذكر في حديثه عن بيت اخر للبارودي « العناصر السحرية الغيبية » (ص ٤٥) ، و « الادراك الاسطوري للاشياء » (ص ٤٨) . وسنتحدث فيما بعد عن غرام المؤلف بتفسير الصور الشعرية بالادراك الغيبي الاسطوري السحري الاعجازي الخارق ، لكننا نقول الان اننا قد يجوز لنا أن نشك في ذوق باحث يستعمل هذا الادراك ليبرر لنا أشد الشعر تكلفا وأوضحه ركاكة وأبينه تقليدا في شعرنا القديم والحديث.

لكن دعنا الان نمضي مع المؤلف في مرحلة جديدة يزيدنا فيها كشفا عن طبيعة المنهج الجمالي الذي يدعو اليه . فهذا المؤلف الذي حضنا كل ذلك الحض على ان ندخل في « عقول » الناظمين الذين نظموا تلك الابيات الفثة ، يأبى علينا ان ندخل في « نفوس » الشعراء لنحس بعواطفهم ونتأثر بها ونستجيب لها . هو يعترض على تعريف الدكتور طه حسين للشعر الجيد بأنه « يمتاز قبل كل شيء بأنه مرآة لما في نفس الشاعر من عاطفة ، مرآة تمثل العاطفة تمثيلا فطريا بريئا من التكلف والمحاولة . فاذا خلت نفس الشاعر من عاطفة ، او عجزت هذه العاطفة عن ان تنطق لسان الشاعر بما يمثلها فليس هناك شعر » . فيعلق عليه بأن يقول « وهكذا تكون العاطفة أهم شيء في الشعر ، وتكون تبعا لذلك من أهم العناصر التي يجب ان يستوفيها النقد

الادبي » (ص ٤٨) . اذا كان المؤلف ينكر هذا فكيف نقنعه بأن العاطفة التي تثور بالشاعر هي الدافع الاول الذي يدفعه الى انشاء شعره ، وانها يجب لذلك ان تكون من أهم العناصر التي يستوفيها النقد الادبي ، وان لم تكن العنصر الوحيد ، فعلى الناقد ان يبحث في مدى صدقها وقوتها ، وقيمتها النوعية ومدى سموها ، كما ان عليه ايضا ان يبحث في تعبير الشاعر عنها ومدى اصالته وجدته ، وماذا اختار للتعبير عنها من تراكيب وصور ، وماذا اقترن بها في ذهنه من افكار وخواطر واستدعاءات .

لماذا يريد المؤلف ان يحجزنا عن التأمل في عاطفة الشاعر ودراستها ؟ يقول « الناقد يحاول ان يعرف ما اذا كانت العاطفة متكلفة او غير متكلفة ، عاجزة او غير عاجزة . ونحن ببساطة لا نعرف ما في نفوس الناس ، وكل ما يعنينا ان نعرفه هو النص الذي بين ايدينا » (ص ٤٨ - ٤٩) . هذا اعلان لافلاس النقد ونفض يد من محاولة النقد الجاد . حقا اننا لا نعرف ما في نفوس الناس معرفة مباشرة ، لكننا نتخذ الى هذه المعرفة وسائل كثيرة متعددة ، يشجعنا عليها ترجيحنا ان ما في نفوسهم هو من نوع ما في نفوسنا ، لاننا ننتمي الى نفس الجنس البشري ، ومن أهم هذه الوسائل - بل أهمها وأقواها جميعا - دراسة الادب وسائر الفنون . ما قيمة هذا « النص الذي بين ايدينا » اذا لم تكن محاولتنا الكبرى في دراسته ان نتخذ منه وسيلة تعيننا على تعرف ما في نفوس الناس ؟ حقا اننا لا نعرف هذا « ببساطة » ، لكننا نتعرفه بجهد وتعمق وتدريب ، والا فما أهمية الادب وما لزومه وما وظيفة النقد الادبي ؟ واذا كنا بعد كل الاجيال المتلاحقة والروائع الادبية الثابتة في تاريخ الاداب العالمية لا نعرف ما في نفوس الناس ، ففيم كان كل ذلك العناء من الشعراء والكتاب في الانشاء ومن النقاد والدارسين في الاستخراج والكشف والفهم والتحليل ؟

هناك سؤال اخر يثور بنا ، وهو : اذا لم تكن العاطفة أهم شيء في الشعر فما أهم شيء فيه ؟ لكن المؤلف يجيب على هذا السؤال على الاقل ، فيقول « وليس من الصحيح ان أهم عنصر في الشعر هو العاطفة . الشعر خلق خيالي ، وهذا الخلق الخيالي قد يعبر عن عاطفة او شيء او فكرة » (ص ٤٩) . هنا يقع المؤلف في خطأه الكبير : الفصل في الادب بين عاطفة الشاعر وبين ادائه الفني لها . فانما تتكون عاطفة الشاعر - بمعنى التكون الفني - حين يوفق الى الاداء الذي يعبر عنها تعبيرا يكفل ابلاغها لنا . لكن هذا الاداء لا قيمة له الا في مدى نجاحه في توصيل مضمون الشاعر الينا بكل عناصر هذا المضمون . وهذا هو معنى « الخلق الخيالي » . حقا ان اداء الشعر هو خلق خيالي ، لكن خلق خيالي لماذا ؟ هو باعتراف المؤلف نفسه خلق خيالي يعبر عن عاطفة ، فان كان يضيف « او شيء او فكرة » فانه ينسى ان الشيء أو الفكرة لا اهمية لاحدهما في ذاته في عالم الشعر الا من حيث دخوله الى نفس الشاعر عن طريق عاطفته التي أحس بها نحوه ، وفي هذا يختلف الادب عن العلم من ناحية وعن الفلسفة من ناحية اخرى . الشاعر لا يتناول شيئا البتة او فكرة البتة الا لارتباطها بعاطفته ، وغرضه الاعظم في شعره هو ان يبين لنا كيف وقع هذا الشيء في نفسه وكيف اثارت هذه الفكرة عاطفته ، لا ان يبين لنا هذا الشيء في ذاته المنفصلة عن وجدانه الانساني او ان يبين لنا هذه الفكرة في قيمتها النظرية الخالصة . وفي هذا يختلف فهمنا لطبيعة الادب وكنه رسالته اختلافا اساسيا عن الفهم الذي اختاره المؤلف باتباعه لمنهجه الاستاطيقي الذي ارتضاه ، والذي يريد به ان ينفي العاطفة نفيا تاما عن مضمون الادب .

نزداد ادراكا لخطأ المؤلف حين يستمر فيقول « ولم تكن قوة الشعور في ذاتها من الاسباب الهامة في بقاء الادب ، فكثير جدا من الناس اقوياء الشعور وليسوا فنانين » (ص ٥٠) . هذا مثال طيب على خطأ المؤلف في المحاجة . حقا ان قوة الشعور وحدها لا تكفي ، بل يجب ان تقترن بها القدرة على وضعها في صيغة فنية تؤديها الى متلقي الادب ، وهذه القدرة هي ميزة الفنان ، لكن هذا ليس معناه ان قوة الشعور نفسها ليست من العناصر الهامة في الادب . ومراجعة يسيرة لقواعد المنطق كانت كفيلة الى آن تهديه الى موضع الخطأ في حجته ، وهو ما يسمى عدم استغراق الحد الاوسط . أما حين يستمر فيقول « وكثير جدا من الناس يحيون حياة شقية لانهم يفرطون في الشعور بالاشياء . ونحن بداهة نرثي لهم ونشفق عليهم ولكن نعلم في الوقت نفسه انهم ليسوا شعراء ، ومن الناس من هو أقوى احساسا من الشعراء انفسهم » ، فانه بالاضافة الى استمراره في نفس الخطأ المنطقي يكشف لنا انه يسوي بين قوة الشعور وبين مجرد « النرفزة » و « العصبية » . لكن ليس هذا ما يعنيه نقاد الادب بقوة الشعور حين يصفون بها شاعرا . لا يعنون أنه « راجل عصبي » او « متنرفز » . وهو يزيدنا بصرا بخلطه هذا حين يستمر فيقول « وليس الشعر كله محتاجا الى العواطف القوية » ، فنزداد ادراكا لانه فهم « القوة » بمعناها الدارج الذي يعني الهياج وتحطيم الاشياء او الصراخ وتمزيق الثياب او ما أشبه من التنفيس المباشر الفج عن « قوة » الانفعال المباشر الفطير . وليس هذا ما يعنيه نقاد الادب والفن بقوة عاطفة الفنان .

لست اريد بشيء من هذا ان انكر ان قوة العاطفة ليست الصفة الوحيدة التي تتصف بها والتي يبحث النقاد فيها ، فان العاطفة صفات أخرى يبحثها النقاد ويميزون بينها ويختلفون في المنزلة التي يعطونها لكل منها . وقد نقل المؤلف نفسه (ص ٤٩ - ٥٠) عددا من هذه الصفات عن كتاب عربي قرأه دون ان يدرك ان مؤلفه لا يبتكر جديدا وانما ينقل ما قرأه في كتب النقد الغربي . واذا كان من النقاد الغربيين من آثر على صفة القوة صفات أخرى للعاطفة ، فان الدكتور ناصف يكتفي بحكاية رأي هؤلاء دون أن ينظر في حجج من يعارضونهم ، ودون أن يقف ليتبين أي الاراء المتضاربة أقرب انطباقا على شعرنا العربي الموروث . لكن نعود بعد هذا كله فنقول ان اختلاف الاراء في قيمة « القوة » للعاطفة لا يبرر للمؤلف نفي العاطفة كلها بجميع صفاتها الاخرى من دائرة المضمون الادبي الذي يبحثه النقد الادبي .

٢ - الظروف الاجتماعية ومعنى العمل الادبي

بعد ان دعا الدكتور مصطفى ناصف في فصله الاول الى العزل بين العمل الادبي وبين نفس صاحبه وعاطفته حتى يتسنى لنا النظر فيه نظرا جماليا محضا ، يأتي في هذا الفصل الثاني فيبذل قصارى جهده لعزل العمل الادبي عن ظروفه الاجتماعية ، حتى يتسنى له افراد المنهج الجمالي الصرف بجدارة التطبيق . ونحن نبدأ نقاشنا لهذا الفصل بأن نسلم بأن بعض الكتاب قد أسرفوا في اتخاذ الاعمال الادبية مجرد وسائل لاستخراج الظروف الاجتماعية المحيطة بها ، كأن كل قيمة الادب هي في تجليته لهذه الظروف ، وكأنه لا يتناولها تناولا خاصا متأثرا بعاطفة الاديب وشخصيته وتكوينه النفسي هو الذي يفرق بين ما هو أدب خالق وبين ما هو مجرد تسجيل موضوعي او وصف علمي . لكن اسراف هؤلاء لا يبرر للمؤلف اسرافه في انكار أي صلة بين الادب وظروفه وأي تأثير لها في مضمونه وشكله معا . واسرافه هذا يحمله على عدد من المبالغات ويوقعه في عدد من الاخطاء اذ يأتي باستدلالات غير مستوفية لاركان المحاجة المنطقية السليمة .

فهو يقول « الظروف الاجتماعية التي تحيط بالاديب تدعوه الى التفكير حقا ، ولكن طبيعة هذا التفكير ليست من صنع الظروف نفسها ، عمل الفنان ليس محتوما بعلة خارجية ، ذلك ان الاحالة السيكولوجية للظروف الاجتماعية معقدة جدا » (ص ٩٦) . كان ينبغي ان يقول : ليست من صنع الظروف وحدها ، بل يدخل في

صنعها التكوين السيكولوجي للفنان نفسه . اذ ذاك كان كلامه يكـون أقرب الى الضبط (لكنه سيعود الى عزل العمل الادبي عـن التكوين السيكولوجي لصاحبه ، كما سنرى بعد) . ثم ان الاحالة السيكولوجية هي حقا معقدة جدا ، لكن هذا لا ينفي أهمية الظروف الاجتماعية التي قدمت للاديب اللبنات الاولى التي يعيد في ادبه صياغتها وترتيبها ، والعناصر الاولى التي تنفذ الى سيكولوجيته فتقوم هذه بتمثلها تمثلا خاصا وانتاجها نتاجا خاصا . كلام الدكتور ناصف أشبه بحجة عـالم يريد ان يقصر اهتمامه على العصارة الغذائية النهائية التي ينتهي اليها الطعام بعد أن تتداوله مختلف الافرازات الهضمية ، ويرفض ان ينظر في طبائع المواد التي تكون منها الطعام قبل ان يدخل الفم ، قائلا انـه سينتهي الى شيء مختلف جدا فلم أهتم بتكوين عناصره قبل ان يتناوله الجهاز الهضمي بالاحالة والتمثيل ؟ والرد العملي على مثل هذا العالم - لو وجد - هو ان باستطاعة العلماء من تحليلهم للعصارة الغذائيـة النهائية ان يعرفوا عناصر الطعام التي بدأت منها برغم الاختلاف الكبير في طبائعها وخواصها .

ويقول « ان السياق الاجتماعي الخاص الذي يحفز الفنان الى العمل ربما لا يحمل شبها بمعناه . لقد أدى السياق دوره حين بعث الفنان على التأمل ، ولكنه كثيرا ما يقف عند هـذا الحد ، فلا يمكن بسهولة أن يربط بينه وبين العمل الادبي . العمل الادبي يشب عـن طوق السياق الاجتماعي الخاص ، ويعلو عليـه وينفك عن اساره » (ص ٩٧) . هذا صحيح ، وهو ما ينتظر في الادب الجيد ويرجى منه، ولو كان العمل الادبي مجرد انعكاس آلي للظروف دون تعديل واضافة واحالة من الاديب لما كانت له قيمة كبيرة . لكن هذا لا ينفي أهميـة السياق الاجتماعي ، فلا يمكن البتة اهماله في تفهم العمـل الادبي ، وكيف نستطيع ان نعرف المدى الذي شب اليه هذا العمل عن السياق الاجتماعي وعلا عليه وانفك عن اساره الا اذا عرفنا بأكبر ما نستطيع من الدقة والضبط طبيعة السياق الذي بدأ منه ؟ واذا كان العمل الادبي لا يمكن « بسهولة » أن يربط بينه وبين السياق الاجتماعي ، فما لا يمكن بسهولة ربما يمكن بصعوبة ، ولا ينبغـي للناقد الادبي أن يتخلص مما يلزمه من الجهد الشاق لاداء وظيفته النقدية بأن ينكر الرابطـة بين العمل وسياقه انكارا باتا .

ثم يسخر المؤلف (ص ٩٧ - ٩٨) من اعتقاد « تين » ان الكشف عن التأثير الاجتماعي بعوامله الثلاثة التي خصها تين يجعل معنى الاعمال الادبية واضحا دقيقا . ولا شك ان تين بالغ في عقيدته ، ومن السهـل ان يسخر منه المؤلف وقد سخر منه قبله كثيرون . الا ان تصحيـح مبالغة تين لا يكون بالاندفاع مع المبالغة النقيضة التي بالغها سانت بيف حين قرر أن الفنان يتحرك « في حرية كاملة » . واذا كان الاقتصاديون الجبريون كما يقول المؤلف قد أخطأوا في مبالغتهم فالقائلون بحريـة الفنان الكاملة قد أخطأوا في الطرف النقيض . وقد كان واجب المؤلف ان يستكشف المكان العدل بين الطرفين .

والان يصرح المؤلف بهدفه (ص ٩٩ - ١٠٠) ، فبعد ان يقول ان العمل الفني لا يستقي أصالته ولا معرفته الخاصة به من خارجه (وهو قول صحيح الى حد فقط ، وكان الاصوب ان يقول « كل أصالته ») ، يقرر ان طريقنا الوحيد - تأمل قوله « الوحيد » - الى استقاء هذه الاصالة وهذه المعرفة هو اذن بالطريقة الاستطيقية ، والادراك الجمالي في نظره هو الوسيلة الى كل خبرة ممكنة ، فلا حاجة الى توكيـد المعلومات الخارجية ، بل من خلال الخبرة اللغوية الجماليـة يجب ان نفهم ما يحتويه الشعر .

القارىء الذي يعود الى مقدمتنا لهذه المقالة يعرف من اين استقى الدكتور ناصف هذا الراي . ردنا على هذا الكلام هو ان الخبرة اللغوية الجمالية وحدها ، معزولة عن ظروفها الاجتماعية ، لن توصلنا الى فهم الشعر ، كما ان النظر في الظروف الاجتماعية وحدها ، دون تأمل في علاج الشعر لها واعادته تنظيمها وخلقها ، لن يوصلنا الى فهم الشعر . انما الحقيقة جامعة ، فنحن نستقي من الظروف الاجتماعية معـلومات تاريخية تساعدنا على فهم الشعر فهما مبدئيا ووضعه في السياق الصحيح المناسب لفهمه وتقديره ، ثم ننعم النظر في الشعر نفسه ، متذكريـن وسائله الخاصة في الاحالة ، فنستعمله في تعميق تلك المفاهيم ونستعمله احيانا في تصحيحها والاضافة اليها ، ثم نعـود فنقرن بين الجانبين ، الظروف الاجتماعية والعمل الادبي ، فيزيـد كل منهما فهمنا للاخر وتعمقنا اياه ، في وحدة حية منسجمة . وكل باحث ادبي له خبـرة عملية بدراسة عصر معين - لا مجرد حديث نظري عن قواعد النقـد وفلسفـة الجمال - يعرف جيدا تلك المراحل الثلاث التي وصفناهـا في الدراسة الادبية .

هبنا أعطينا الدكتور ناصف عملا ادبيا لا يعرف شيئا عـن ظروف عصره وسياقه الاجتماعي ، فهل تراه يستطيع ان يفهمه بمجرد طريقتـه الجمالية ؟ ربما يخيل اليه ذلك ، لكنه اذا أجاد التأمل وجد ان مقدرته على فهم أي عمل أدبي ترجع رجوعا مباشرا وغير مباشر ، واعيـا وغير واع ، الى تذكره لظروف العصر الذي ظهر فيه ، أو الى قدرته ، مـن خبرته السابقة ، على حزر هذا العصر اذا كان لا يعرفـه . وما ان يحزره بالطبع حتى تتداعى الى عقله الظاهر والباطن متعدد الظروف التي يجب ان يضع العمل الادبي فيها حتى يتسنى له فهمه فهما صحيحـا . والمؤلف نفسه لم يستطع ان يقدر تلك الابيات التي ساقها من ألاعيب البلاغيين - بصرف النظر الان عن رأينا في تقديره - الا بعد ان وضعها في سياقها المحيط بها ، وكانت كل محاولته في حملنا على قبـولها استاطيقيا مبنية على تذكيره ايانا بذلك السياق الذي يبررها فـي نظـره .

ثم يعود المؤلف (ص ١٠٣) الى نفس الخطأ في المحاجة الـذي ارتكبه من قبل : العمل الادبي لا يمكن ان يتم تمثـل جانب حضاري - تمثلا خلاقا - دون ان يكون تاما او ناضجا من وجهة التركيب الشكلي. العمل الادبي يكتسب قيمة في الدلالة الحضارية من خلال ما نسميـه الشكل . (الى هنا الكلام صحيح) . اذن الشكل الناضج يعنـي ان الفحوى ليست مستوردة من الخارج وانها لا يمكن ان تشرح في حدود أشياء سابقة . هذه طريقته في المحاجة ، وما نظننا نحتاج الى ان نكرر الاشارة الى خطأها المنطقي . لكننا نلفته الى ما وقع فيه هنا من الفصل بين المضمون والشكل ، برغم تأكيده لنا في الصفحة السابقة مباشرة انه لا يفصل بينهما . حقا ان الفحوى ليست « كلها » مستوردة من الخارج، لان الاديب يضيف الى العناصر الخارجية عناصر مستمدة من تكوينـه السيكولوجي الخاص ، وهذا بالضبط هو ما ينتج « التمثل » الـذي يتحدث عنه المؤلف . لكن هذا التمثل هو عين التشكيل التام الناضج ، فكيف يعود المؤلف فينكر ان بالفحوى عناصر مستـوردة من الخارج ؟ ومن اين استورد الفنان عناصره الاولى التي مزج بها عناصره النفسية في عملية التشكيل ؟ هل هبطت عليه من عالم الغيب ؟ وحين نسأل المؤلف هذا السؤال فنحن لا نسخر منه ولا نتندر عليه ، فقد كرر في مواضع كثيرة من كتابه ما يدل على انه مؤمن بالقوى الغيبية السحرية الاسطورية الخارقة التي تتدخل في عمل الفنان ، وفضل ان يعلل بها عملية الخلق الفني على ان يقرن هذه العملية بالظروف الاجتماعية والنفسيـة . نحن لا نناقش الان وجود تلك القوى ، فهذا خارج عن موضوعنا ، بـل نزيد فنسلم بأن عملية الخلق الفني لا تزال شيئا غريبا يحيرنا فهمـه وتعليله تعليلا كاملا ، لكن ان نطير الى هذه القوى كلما واجهنا في الفن مشكل لا نستطيع تمام تعليله فهذه حيلة العاجز ، أو حيلة الذي يستسهل ان يلجأ الى هذه القوى على ان يبذل الجهد الشاق في ربط العمـل الادبي بظروفه وسياقه ومصادره المادية والاجتماعية والشخصية .

القيم الاستاطيقية هي وحدها القيم التي يؤمن الـدكتور ناصف

بجدارة استعمالها في فهم العمل الادبي وتفسيره ، والبصيرة الاستاطيقية هي وحدها البصيرة التي تؤدي الى توضيح هذا العمل . وهو يستشهد لهذا (ص ١٠٣ – ١٠٤) بحجة جديدة ، هي « كثافة العمل الفني » ، فيقول ان شؤون الكثافة انما تتضح لذي بصيرة استاطيقية » . لكننا نرد بأن شؤون الكثافة هذه لن تتضح لهذا البصير الا اذا كان واسع العلم بالامور الخارجية التي تحيط بالعمل الفني وتؤثر فيه بل تمده بعناصره الاولى التي يتولى تمثلها واحالتها . لسنا نزعم ان هذا العلم وحده يكفي لصنع نقد ادبي جيد ، فاننا نقر بأنه يجب ان تضاف اليه الموهبة الطبيعية للانفعال بالادب والاستجابة له . لكن ما معنى « الكثافة » هذه ؟ اليست هي تعدد الطبقات واختلاف الشحنات التي يشتملها العمل الادبي ويتركب منها ، من فردية واجتماعية ، مادية وروحية ، ثقافية ووراثية ؟ بلى ، وهذا ما سيقوله المؤلف نفسه عن الرمز ، حين يقول (ص ١٣٢) ان الرمز طبقات كثيرة متنوعة المصدر . فكيف نستطيع فهم كل تلك الطبقات وتقبل كل تلك الشحنات بمجرد البصيرة الاستاطيقية المعزولة التي ترفض ان تتحرى تلك المصادر المتنوعة ؟

ثم يأتي بحجة أخرى فيسأل « وكثير من القصائد ، فيما يحدثنا الدارسون ، يصدر عن علاقات اجتماعية (غير سليمة) ، فكيف يستقيم في رأيهم ان ندخل عليها بقلب سليم » (ص ١٠٥) . وهو يحتج بهذا السؤال على افراط الباحثين في ربط الصلة بين الادب والحياة ، وربط القصيدة بالباعث على قولها ، والخلط بين سيرة الشعراء وشعرهم ، وادخال حياتهم كبشر في طبيعتهم من حيث هم شعراء . أما سؤاله فالجواب عليه معروف في كتب النقد التي درسها ونقل منها ، وهو ان الشاعر يحاول في شعره أن يعيد تنظيم العلاقات غير السلمية حتى يحقق لها في خلقه الفني من السلامة ما كان يتوق اليه ولا يجده في العالم الخارجي . وهو نفسه بعد خمس عشرة صفحة سيعطي هذا الجواب (ص ١٣٠ – ١٣١) ، حين ينقل ان تفهم العمل الادبي ولغته ذات العمق لا يتاح لنا الا اذا ادركنا ان لغة الفن كلغة السلوك اللامعقول هي محاولة للتوفيق بين ميول متنافرة متضاربة . لكن قدرة الفنان على اعادة تنظيم العلاقات في انتاجه الفني لا تعفينا من النظر في الطبيعة الحقيقية لتلك العلاقات في العالم الخارجي قبل ان تناولها الفنان باعادة التنظيم ، وهذا يضطرنا الى ان ندرس سيرته وحياته كبشر وطبيعة الحياة من حوله وحقيقة علاقاته بها ودوافعه فيها .

وأما ما يعيبه على الباحثين من افراط ، فاننا نسلم بأن بعضهم قد أفرطوا حقا ، وحولوا النقد الادبي الى مجرد بحث اجتماعي ، كما نرى في بعض الدراسات التي كتبت على الدلالات الاجتماعية والسياسية لادب نجيب محفوظ وغيره من القصصيين ، وهذه قد تكون بحوثا علمية جليلة ، بل قد تكون لازمة للمضي منها الى النقد الادبي ، لكنها لا تستحق في ذاتها ان تسمى نقدا ادبيا . كما نسلم بأن بعض الباحثين قد يسرفون في الربط بين حياة الشاعر الشخصية وانتاجه الفني ، فينسون ان هذا الانتاج ليس مجرد انعكاس آلي لتلك الحياة ، بل هو الى حد تحرر منها وافلات من نقائصها واعادة لخلقها خلقا أقرب الى ما كان الشاعر يبتغيه ويتوق اليه . وهذا الخطأ لم يقتصر على صغار كتابنا ، بل وقع فيه بعض كبار نقادنا في بعض دراساتهم . وقد تفضل الدكتور ناصف (ص ٣١٠ – ٣١٢) فنقل من كتابي « شخصية بشار » تلخيص للاراء الخاطئة التي ادلى بها طه حسين والمازني – وفي كتابي اضيف اليهما العقاد – وهي آراء تخلط بين نقائص شخصية هذا الشاعر وبين شعره . يقول أحدهم : كان بشار في سيرته منافقا كاذبا ، اذن كان في شعره منافقا كاذبا كذلك . وفي كتابي المذكور نبهت الى ان الفنان مهما يكن في شخصه مرذولا مبغضا فقد تكون في فنه انتاجات تسمو على نقائص شخصيته ورذائل حياته . لكن هذا كله ليس معناه ان نهمل اذن البحث في حياته وتجاربه وطبيعة الظروف التي أحاطت به ، وكيف نستطيع ان اهملناها ان ندرك المدى الذي وفق اليه من العلو عليها في فنه ؟

كذلك حين يقول « لقد امتلات عقولنا بالفرض ، والعلاقات الاجتماعية التي ننكرها ، ثم نظرنا الى الشعر فلم نستطع فهمه بمعزل عنها ، بل حملناه عليها حملا » (ص ١٠٩) . لا شك اننا نخطىء اذا « حملناه عليها حملا » ، لكننا نخطىء ايضا اذا حاولنا « فهمه بمعزل عنها » ، بل طريق الصواب بين بين ، ان ندرسها ونرى تأثيرها في شعره ، وان نتذكر قدرته على التحرر منها في بعض شعره . ولنتذكر في هذا الصدد ان الشاعر لا يوفق دائما ، حتى في شعره نفسه ، الى التحرر من تلك الاثار ، فليس الشاعر ، حتى في شعره ، الا بشرا ، فحذار ان يعمينا اجلالنا للشعر او تقديسنا له عن تذكر هذه الحقيقة . وهكذا نجد ان خير مديح بشار والمتنبي ، كليهما ، من الناحية الفنية ، هو ما لم يصدر عن مجرد الرغبة في العطاء – وان كنا نسلم بوجود هذه الرغبة – بل اقترب بها اعجاب مخلص بممدوح مثل عقبة بن سلم او سيف الدولة ، وان أردأ مديحهما من الناحية الفنية هو ما صدر عن مجرد طمع في العطاء . اما اذا جارينا الدكتور ناصف في دعوته المسرفة الى العزل التام بين القيمة الجمالية ودوافع الشعر ، وفي اعتقاده (ص ١٥١) ان صدق الاعجاب لا يكون جزءا من مضمون العمل الفني ، فان النتيجة الوحيدة هي اننا سنسوي بين العمل الجيد فنيا والعمل الرديء فنيا ، وهذه هي الضريبة التي يدفعها الجماليون المسرفون ثمنا لمغالاتهم في عزل الشعر عن دوافعه وعلاقاته الخارجية ، واصرارهم على ان ينظروا فيه نظرة استاطيقية مجردة . وهذا بالضبط هو ما فعله الدكتور ناصف في كتابه ، وحاول أن يغرينا بأن نفعل مثله .

مغزى هذا أن المذهب الذي يدعي ان هدف الفن هو تحقيق الجمال مجردا عن كل غرض اخر ، وان وظيفة النقد الادبي هو التأمل في الجمال معزولا عن جميع القيم الاخرى ، هو نفس المذهب الذي ينتهي بافساد الذوق الادبي ، فيستوي لديه العمل الادبي الجيد والعمل الادبي الرديء . فساد الذوق الادبي : هذا هو المصير الذي ينتهي اليه كل من يصر على عزل الادب عن حقيقة الحياة الانسانية .

٣ – التحليل النفسي واثره في مفهوم المعنى

وجدنا الدكتور مصطفى ناصف في الفصل الاول من كتابه يدعو الى عزل العمل الادبي عن نفس صاحبه وعاطفته حتى يتسنى لنا النظر في العمل نظرا جماليا محضا . وهو في فصله الثالث يواصل ذلك الرأي ويزيده تأكيدا . لكنه يبدأ هذا الفصل بتقدير سخي لفرويد واثره في النقد الادبي ، وكشوفه التي يقرر المؤلف (ص ١٣١) انه لم يعد في وسع أحد أن يتجاهلها . هذا الكلام يحيرنا جدا ان نوفق بينه وبين منهجه الجمالي في كتابة ما تقدم منه وما تأخر . فمنهجه لا يعزل العمل الادبي عن سياقه فحسب ، بل عن شخصية صاحبه ونفسيته . لكننا حين ننعم النظر في حقيقة هذا الكلام الذي يقوله المؤلف عن فرويد وكشوفه ، نستكشف السبب ، وهو ان المؤلف لا يعنيه من فرويد الا شيء واحد ، هو استعمال اللغة الباطنية للرموز في التعبير عن حقيقة مخاوف النفس وآمالها ، « بكل ما في الرمز من تعمية وتحريف وما له من ابعاد » . والمؤلف يريد ان ينقل فكرة الرمز من اللغة النفسية الى اللغة الفنية ، ويريد ان يجمح في تفسير الرموز الى أقصى مراحل الجموح ، ويريد ان يرى من الرموز أشدها تعمية وتحريفا وبعدا ، لذلك يبدأ بذلك الثناء على فرويد ، ثم يمضي في سائر فصله فيرفض رفضا مطلقا دلالة العمل الادبي على نفسية صاحبه !

المؤلف لا يعنيه من فرويد الا نظرية الرمز . والقول بالرموز وتفسيرها يحتل مكانا عظيما من كتاب الدكتور ناصف . لكنه لو انعم النظر في حديث فرويد عن الرمز – في بعض الكتب التي الفها فرويد نفسه ، لا في الخلاصات المجردة لافكاره التي تعطيها كتب التلخيص – لوجد ان فرويد لم يصل الى المعاني البعيدة للرموز باهمال حياة أصحابها وحقيقة مشكلاتهم ، بل بدراسة هذه دراسة مستوفية عميقة ، ثم النفاذ منها الى ما وراءها . ومؤلفات فرويد تحتوي على عشرات

الدراسات المفصلة لسير مرضاه ، ومن تامله العميق لهذه التفاصيل الشخصية الحيوية يصل الى ما يصل اليه من الرمز . اما الدكتور ناصف فيريدنا ان نفهم الرمز فهما تعزله عزلا تاما عن حقيقة سيرة صاحبه ومشكلاته وتفاصيل حياته ومكونات نفسيته الفردية . يتضح هذا جليا حين يقف امام أبيات أبي نواس:

قطربل مربعي ولي بقري الـ	ـكرخ مصيف (١) وأمي العنب
ترضعني درهـا وتلحفني	بظلها والهجير ملتهب
فقمت أحبو الى الرضاع كما	تحامل الطفل مسه السغب

وهي ابيات تناولتها في كتابي « نفسية ابي نواس » فرايت فيها دلالة على ان ابا نواس قد وجد في الخمر تعويضا عن امه التي حرم حنانها في وقت مبكر من طفولته حينما تزوجت غير ابيه . لكن الدكتور ناصف لا يرضى عن هذا التفسير . ولماذا لا يرضى عنه ! لانه « على هذا التفسير يصبح الشعر مرآة لاحاسيس ابي نواس » (ص ١٤٥) . ولماذا ينكر المؤلف على شعر ابي نواس أن يكون مرآة لاحاسيسه ؟ ولاحاسيس من يريد المؤلف ان يكون الشعر مرآة أن لم يكن لاحاسيس صاحبه ؟ لكنه يريد بالطبع أن يفرغ الشعر من كل دلالة على احاسيس شخصية لاحد كائنا من كان ، حتى صاحب الشعر نفسه .

المؤلف لا يريد ان ينظر في هذه الابيات نظرة تربطها بنفسية صاحبها ، برغم كل ما قدم من ثناء على فرويد وكشوفه ، بل يريد ان ينظر اليها نظرة جمالية محضا ، وان يتبصرها بما يسميه تبصرا جماليا ، قائلا « فالتبصر الجمالي يتجه نحو الموضوع ، وهذا التعويض يتجه بنا الى داخل نفس ابي نواس المليئة بالحرمان » (ص ١٥٤) . وبهذه الجملة يتم المؤلف كشف القناع عن حقيقة موقفه من التحليل النفساني والاستعانة به في النقد الادبي . فالام ينتهي به هذا «التبصر الجمالي» ؟ ينتهي به الى ان يقول « ان ابا نواس يسعى الى الخمر في هجير ملتهب . قد يكون هذا هجير النفس المحرومة لاي سبب من الاسباب . وقد يكون هجير الشوق الى النور ، والبصيرة ، ولماذا نقتصر على هجير دون اخر الا اذا كنا نريد ان نحقق بعض الفروض عن حياة ابي نواس ؟ » (ص ١٥٥) . ثم يمضي خطوة اخرى للايغال وراء الرمز ، فيتلمس رمزا أعلى وأبعد ، فيجعل اللبن والهجير والظل (ص ١٥٧) رموزا جديدة قديمة تعبر عن رغبة الانسان في الحياة الفطرية واعادة الاتصال بالام المفقودة لا الام الشخصية ، فموقف الانسان هو موقف الطريد الذي لا أم له . ويبلغ مداه حين يقول « فنحن لا نتعامل مع مشكلة شخصية ، وانما نقرأ مشكلة الانسان الحقيقية في هذه الحياة » .

ما هكذا كان فرويد — الذي بدأ المؤلف فصله بالثناء عليه — يصل الى تفسيره للرموز وشرحه لمشكلة الانسان الحقيقية . والمؤلف يعني مشكلته العامة التي يشترك فيها كثيرون ، لم يكن يصل الى هذه المشكلة العامة بهذا العزل التام بين مستعمل الرمز وبين حقيقة مشكلاته الشخصية وتكوينه الفردي . لا اريد ان انكر أن من حق قارىء الشعر أن يجد في رموزه معنى يزيد على ما عناه الشاعر ، فيتصل بمشكلات القارىء الشخصية ويومىء الى مشكلات الانسان العامة . لكن هذا لا يكون بانكار المعنى الخاص الذي لمشكلة الشاعر الشخصية ، بل يكون بفهم هذا المعنى والتسليم به ثم الزيادة عليه . فتلك الابيات الرائعة التي نظمها ابو نواس في مقدورها ان تقدم الى كل منا تعزية وسلوى عن حرمانه الخاص وتمثيلا لحاجته النفسية الخاصة ، وليس من الضروري ان يكون حرماننا هو حرمان حنان الام . لكن هذا لايتنافى مع تقرير الحاجة الشخصية الخاصة التي أحس بها الشاعر في صميم كيانه الفردي فعبر عنها ، بل هذا عين ما ينتظر من الفن العظيم ويبتغى منه ، الا ان الفنان لا يصل اليه الا عن طريق تصويره لمشكلته الخاصة، وقدرته على تصويرها تصويرا حيا هو الذي يمكننا من التاثر بها والاستجابة لها ثم يمكننا من ان نرى فيها تمثيلا لمشكلاتنا نحن . لقد كنا نفهم انكار المؤلف لتفسير تلك الابيات بعقدة الام لو كان ممن يرفضون استعمال هذه العقدة في تفسير كثير من الانتاجات الادبية ، وهؤلاء الرافضون كثيرون ونحن نحترم موقفهم وان كنا نخالفه ، وليس الان مجال النقاش بيننا وبينهم . لكن العجيب هو ان المؤلف قد تحدث عن عقدة اوديب بخاصة وكمونها وراء شخصية هاملت التي ابتدعها شكسبير، ورد ردا صحيحا على من يرفضون هذا التفسير — او قل انه نقله من كتبه النقدية التي قرأها — (ص ١٣٤ — ١٣٥) . فاذا كان يقبل هذه العقدة في تفسير شخصية مسرحية فلماذا لا يقبلها في تفسير انسان حقيقي تاريخي نعرف من اخباره الوثيقة انه أصيب بالشذوذ الجنسي وكره الاتصال بالنساء وفضل عليه الاتصال بالغلمان ، وامتلات نفسيته كما يتجلى من شعره وأخباره بشتى مظاهر الشذوذ النفسي التي حققناها في كتابنا المذكور .

لكن الدكتور ناصف يريد ان يعزل العمل الادبي عن نفس صاحبه وحقيقة مشكلاته النفسية . وهو يعلن « لقد آن لنا ان نحرر النص الادبي من نفس صاحبه » (ص ١٥١) . ولسنا نريد أن نرغم الدكتور ناصف او غيره على قبول التفسير اذا كان يرفضه مخلصا . لكن لنا ان نسأله : اذا كنت تؤمن بهذا وتأبى أي تفسير « يتجه بنا الى داخل نفس » الشاعر فلماذا اقررت اذن بفائدة التحليل النفسي والتحليل الفرويدي بخاصة وقلت ما قلت عن كشوفه التي لم يعد في وسع احد أن ينكرها ؟ ولماذا أشرت في موضع سابق الى ان الظروف الاجتماعية حين تدخل العمل الفني يحيلها الفنان « احالة سيكولوجية معقدة جدا » ؟ كيف نستطيع ان نفهم هذه الاحالة السيكولوجية « المعقدة جدا » اذا رفضت لنا ان ندخل في نفس الفنان ودعوتنا وكررت دعوتك ان نعزل العمل الفني عن نفس صاحبه ؟

أم ترى الحقيقة هي ان ثناء المؤلف على فرويد هو مجرد تمتمة شفاه ، او مجرد نقل ينقله عن كتب دون أن يدرك تمام مغزاه وكيف يتعارض تعارضا أساسيا مع المنهج الجمالي الخالص الذي يدعو اليه ؟ تتضح لنا الحقيقة حين نعيد النظر في سبب رفضه ان يتخذ من ابيات ابي نواس اشارة الى تكوينه السيكولوجي ، فهو يقول « على هذا التفسير يصبح الشعر مجرد مرآة لاحاسيس ابي نواس ، ونعود لا نهتم بهذا الشعر من حيث هو معرفة للخمر » (ص ١٥٤) . ويزيد اعتراضه ايضاحا حين يقول ان شعر ابي نواس في الخمر « يجب ان يتناول بوصفه معرفة جمالية للخمر » (ص ١٥٥) . هو اذن يريدنا ان نتناوله تناولا جماليا محضا ، وهذا التناول لا يتم الا اذا عزلناه عن نفس صاحبه وحقيقة مشكلاتها . لكن لماذا يتنافى التفسير النفسي بالضرورة مع الاهتمام بالشعر من حيث هو معرفة للخمر ؟ ألم يكن جزء عظيم من مشاعر أبي نواس الفنية مركزا حول الخمر ومرتبطا بها وناجما عن حقيقة شعوره نحوها وحبه العظيم لها ؟ أولا يكون تحليل مشاعره هذه هو اذن سبيلنا الى فهم هذه المعرفة وتقدير اثرها في تعبيره وتصويره الفني ؟ أولا يكون تبصرنا النفساني لهذه المشاعر مما يزيدنا فهما وتقديرا لصوره الفنية الرائعة التي استعملها ، وادراكا للدافع العميق الذي دفعه الى استعمالها ، فيزيدنا بالتالي قدرة على التاثر بها والاستجابة لها ؟ وماذا استفاد شعر ابي نواس حين عزله المؤلف عن نفس صاحبه فلم ير فيه الا رموزا عامة عن رغبات معممة لا شخصية ؟ هل زادنا ذلك الكلام العام المائع تقديرا فنيا لابيات ابي نواس أو قدرة على الانتشاء بها والاستجابة لها والتعاطف الفني معها ؟

من هذا يدرك القارىء ان الدكتور ناصف لم ينكر تفسيري المتواضع الذي قدمته لابيات ابي نواس للسبب الذي انكره له اخرون ، وهو انه يعطي تفسيرا رمزيا بعيدا ، بل انكره لانه لا يراه يبعد البعد الكافي. فالمؤلف لا يكتفي بالتفسير النفسي الذي يربط المعنى بنفسية صاحبه ، بل يجري وراء الرموز جريا عجيب الجموح والشطط ، فيفصلها عن

(١) نقل المؤلف هذه الكلمة « نصيب » ، ولم يعن بأن يصحح خطأها المطبعي الواضح .

اصولها المادية المحسوسة ، ويفصلها عن ظروفها الطبيعية التي نبتت فيها ، ويفصلها عن مدلولاتها الحيوية المعاشة ، ويفصلها عن حقيقة حياة صاحبها وسيرته وأحداثه وأزماته ومخاوفه وأمانيه ورغباته . ويفضل ان يربط الرمز في جميع الاحوال لا بالحياة الانسانية المعاشة بل بعالم الادراك السحري الغيبي الاسطوري الاعجازي الخارق الذي كرر الاشارة اليه بهذه الصفات عينها في مواضع متعددة من كتابه . وهو يتهم من يحاولون ان يبدأوا بفهم الرمز كما كان يعني عند صاحبه وفي حالته الشخصية بأن عملهم تزييف ينبغي أن يقاوم (ص ١٣٣) ، ويتهمهم بأنهم يقفون عند الدلالة الحرفية ، ويصيح « ان مفهوم الحقيقة او الدلالة الحرفية ما يزال اقرب الى حيوان يفترس الشعر ولا يبقي منه على غير عظام » (ص ١٩٨) . وهو في غضبه هذا لا يتنبه الى ان من يتهمهم بالاقتصار على الحقيقة او الدلالة الحرفية يريدون ان « يبدأوا » بفهم الاصل الحسي للرمز وان يفهموا ما كان يعنيه في حالة الشاعر الخاصة قبل ان يطلقوا لخيالهم العنان في اجواء التفسير الرمزي ، لان هذا البدء في نظرهم هو وقايتهم الوحيدة من ان يجمحوا جموحا ينتهي الى الضلال .

والمؤلف في هذا كله ينسى حقيقة أولية : ان الرمز يقوم أولا على استعمال المحسوس ، ثم ينقله من مجاله الطبيعي الى مجال جديد . لكن من الواضح اننا لا نستطيع ان نتتبع هذا الانتقال الا اذا بدانا بفهم مدلوله الحسي ومجاله الطبيعي ، وهذا الفهم وحده هو الذي يصوننا من ان نشطح وراء تخيل الرموز الى مدى الهوس الذي لا يختلف شيئا عن اوهام الحشاشين وهلوسات المجانين . واذا كان الرمز كما يقول المؤلف طبقات كثيرة متنوعة المصدر ، فكيف يجوز لنا ان نفصله عن مصادره المتنوعة ، وكيف يجوز لنا ان نهمل جميع هذه الطبقات المتراكمة ما عدا اخرها وابعدها واعلاها ؟ لكن هذا هو عين ما يفعله المؤلف ، فهو يفصل هذه الطبقة عما سبقها واقترن بها وقاد اليها من طبقات .

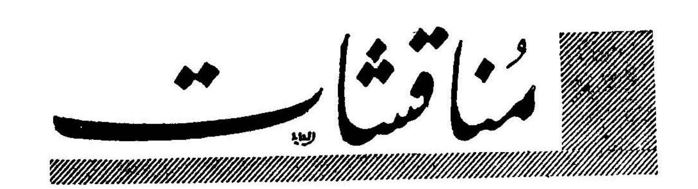
يقول المؤلف « لا شيء أروع من ملاحظة استقلال الاشكال الروحية عن مصادرها » (ص ١٥٨ ــ ١٥٩) . ونحن نقول : لا شيء أدعى الى الخطأ وأحفز على العبث وأدفع الى الضلال من القاء مثل هذا الحكم المطلق . فالاشكال الروحية ، كائنة ما كانت ، لا نستطيع نحن البشر ان ندركها الا اذا تلبست بأشكال مادية محسوسة ، والاشكال الروحية ــ في وجودنا نحن البشر ، لا الالهة ولا الملائكة ــ مهما تطمح الى الاستقلال عن مصادرها تظل مرتبطة بها ارتباطا قويا . وهذا بالضبط هو سر « روعة » الفن ، انه يصور طموح الانسان الى هذا الاستقلال ، ولا سبيل لنا الى تقدير هذه الروعة او « الارتياع » بها الا اذا بدأنا بدراسة واقعية مفصلة مسهبة لحدود الانسان المادية وظروفه الاجتماعية ومشكلاته الشخصية وأزماته النفسية ، ثم تاملنا محاولته في فنه ان يعلو عليها ، فراقبنا مدى نجاحه ومدى اخفاقه ، وفرحنا لانتصاراته وحزنا لهزائمه . اما أن نعزل الفن عن هذه جميعا ، ونحاول ان نتبصره تبصرا جماليا باردا يرى فيه جمالا مجردا مستقلا عن كل تلك العناصر المكونة من تراب وعرق ودم ولحم ، فاي « جمال » نستطيع ان نجده في الفن بعد هذا الالغاء التام لرسالته الانسانية والانكار التام لمحتواه الحيوي والافراغ التام لاشكاله الحسية ؟ يقول الدكتور ناصف : جمال الاشكال الروحية ، جمال الرمز المعمى المحرف البعيد ، جمال الادراك الغيبي السحري الاسطوري الاعجازي الخارق . وفي مقالة قادمة سنرى الى أي مدى يريدنا المذهب الجمالي الرمزي أن نشطح وراء رموزه التامة الانعزال عن حقيقة الحياة الانسانية المعاشة .

القاهرة — **محمد النويهي**

إذا احترقت الغابة

هل تعرف ماذا يعصف بي
لو شب حريق في الغابه
لو جاء شتاء وحشي
ينشب في قلبي انيابه
هل تدري معنى ان ينأى ،
الانسان ويفقد احبابه
ويعيش غريبا منسيا
لا احد يطرق ابوابه
لا نظرة حب ترعاه
لا قلب يحس بشكواه
والوحشة تمضغ اعصابه
يا ليل الغربة هل تدري
بأسى يتأجج في صدري
لو عاد الغائب في الفجر !
ليعانق ارضا يعشقها
وليدفن فيها احزانه
اتراه سيقدر ان ينسى ،
اياما ادمت اجفانه
وغضونا تحفر جبهته
وجفافا يغمر بستانه
اهنالك في الدنيا قوة
ترجع ما ضاع من العمر
وتجدد احلاما حلوه
سحقتها اقدام الدهر
يا ليل الغربة ... هل تدري ؟

صوفيا — **بدر الحبيب**





في الحقيقة حينما نناقش يتغلب صوتنا الشخصي على صوتنا العلمي ، وهذا ناتج كما نعتقد عن ميلنا خاصة في مرحلة الشباب الى تأكيد وجودنا والدفاع عن حريتنا اكثر من تقصي ابعادها وتأمل جذورها ومضامينها . هذه المرحلة المليئة بالحماس لها رجع خاص وافاق تتخطى نطاق العقل ، حيث الرغبات الربيعية تنسج وجها جديداً لحضورنا الانساني. انا ممن يؤمنون بالحوار. في الحياة الجماعية يتسنى للفرد ان يتخلص من اخطاء كثيرة ، فاذن النقاش كابح، الا ان الكبح قد يقضي على الجموح الذي نحتاج اليه في مرحلة تطورنا الراهنة . هذا الجموح الذي يفرض التخطي الشامل لمشاكلنا المريرة . فبدرجة اولى ، نحن لا نستطيع ان نؤمن بان اصالتنا العربية قائمة على التصاقنا بشكل معين من اشكال الحياة القديمة . ان انفصال الموسيقى عن الشعر ، لا يعني سوى ان التجربة الموسيقية تختلف عن التجربة الشعرية . وان النقاد في الشعر لا يحدثوننا ابدا عن تجربة الشعراء الموسيقية . وقد يتبادر الى الذهن ان الحديث عن الاوزان والتفاعيل مهم جدا ، الا ان التوازن القائم بين الشكل والمحتوى لا يعني ان الموسيقى ضرورية في الشعر . لكن هل تخلو اللغة من الموسيقى وخاصة لغتنا العربية ؟ طبعا لا . لذا فيحق للشاعر الذي يريد ان ينقل تجربة شعرية ، ان يهمل الطريقة الميكانيكية التي كانت تنسجم مع متطلبات عصور مضت ، وان يتلاعب بامكانياته الشعرية ويقدم لنا الشكل الذي يحلو له . ان الانكماش والتمسك بالشكل التقليدي دليل على ترددنا المستمر في الاختيار . صحيح ان الانسان يختار باستمرار وهذا الاختيار يفترض عودته الى قيم اجتماعية والى انفتاح شخصي يتبرعم فكريا ويظهر عمليا كعمل مبتكر. ان للانسان الحق في الابتكار وان اسطورة البدعة التي ما تزال تنخر ضمنيا او علنيا اذهان الكثيرين في بلادنا هي دليل على ايماننا ايمانا كافيا بمقدرة الانسان على التقدم والابداع ، ونحن بالتالي ما نزال في مرحلة دينية من حيث التطور الثقافي - عدا بعض الذين شذوا بسبب جهدهم الفردي - . فكلمة الاستاذ خوري في عدد الاداب الممتاز ((بعض الاصالة العربية .. يا اصحاب الشعر الحديث)) هي تعبير صادق عما يختلج في نفوس الكثيرين ، بعد ان صار التقليد وسيلة في ادعاء الابتكار . الا اننا نفكر، بعكس الاستاذ خوري ، ان المهاودة والمحاولة في المصالحة بين التقليدي والابداعي هي من ميزات العصور الوسطى واننا كعرب مطالبين في السير نحو عالم جديد ، لا بد لنا ان ننضج تجريبيا حتى نؤول الى حالة فكرية جديدة تتناسب مع حاجاتنا الوجودية والاشتراكية . ان العودة الى الماضي او الرجوع لا يؤدي غالبا الا الى تكريس خاص للرجعية . اننا مطالبون بتخطي حياتنا القديمة ، وان كان التخطي مثار كل الفضائح . انني اقدر الاستاذ خوري واشكره على كلمته اللطيفة وارجو ان يطلع علينا باضواء جديدة فيها الشيء الكثير من ربيعنا الشرقي المنتظر .

اما عن الجهل ، فلا ادعي انني عالم بل احاول ذلك . وانا لست ممن يستخدمون وسيلة ((جهّل غيرك)) لكن جهل الاخرين يجب ان يكشف ، خاصة ان العلوم الانسانية الحديثة تؤكد ان المريض يتماثل الى الشفاء الذهني كلما وعى امراضه . وحتى اكون واضحا اكثر مع نفسي ومع قراء ((الاداب)) ، اوضح انني اكتب لاتحرر ، لاخطئ نفسي ولاحظى بها في كاباني . فلست ابغي الدفاع ((الايديولوجي)) عن أي شخص ، الا ان التخبط والعشوائية السائدين في بلادنا وعدم احترام حدود الاشخاص وتقدير حرياتهم وبالتالي مزج السياسة بالشعر بالاشتراكية بالعروبة بالاعلام الخ.. وانتاج لوحة خامة لا تدل الا على مدى ضياعنا الحضاري وتشردنا الذهني وعدم نضجنا السياسي . كل هذه العوامل تدفعني الى الكتابة والرد . انا لا ادافع عن اي اتجاه في الشعر ، الا ان من حقي ان أقول رأيي ، وذلك لا يعني انني أؤسس دينا او افيم مذهبا ، فما نحتاج اليه حقا هو الانضباط وتقدير الانسان في مغامرته ويجب ان نفهم ان كل شيء مغامرة ومحاولة . وان الفشل والنجاح هما وجها الطريق . مع الاسف اعود مرة ثانية الى الجهل ، رغم ان الالحاح مضر تربويا ، الا انني اجدني مطالبا . فالجهل ((الشعر والنثر والجهل)) يعني جهل الاستاذ صبري حافظ بحقيقة الحركة الشعرية النثرية من ناحية ويعني جهله بحقيقة محتوى هذه الاعمال الفنية . اما الاخ الاستاذ مروان الخاطري فقد اجاد حينما رد ، لان هذا يعني اننا نحس بمسؤوليته - خاصة واننا مستعدون للحوار - اي للتعرف وتبديل مواقفنا .

اوضح للاخ الخاطري ان خلافا وقع بين عدة تيارات : التيار المتعصب للتراث العربي الاسلامي بكل ما فيه ، والتيار العربي الاشتراكي والتيار العربي المغالي في الانفتاح على الخارج والمصر على تخطي الواقع العربي كليا . ولعل انسي الحاج وانا نعتبر نفسينا متطرفين او نعتبر كذلك ، الا ان هذا لا يعني انني اتبنى كل كتابات انسي الحاج ، وهذا لا يعني ابدا انني ادافع عن ارائه التي يكتبها في ((النهار)) فهو وحده مسؤول عنها بالطبع . فحينما زار انسي الحاج باريس كتب في ملحق النهار ما معناه : ماذا يحدث لو ازلنا لبنان من الخريطة. وانسي متطرف لكنه على حق في تطرفه ، اذ ان ادعاءاتنا الفارغة وجهلنا العارم ادت ببعضنا الى ان يستحيلوا ضفادع في مستنقع التاريخ . وانسي كما اعتقد رجل شريف وهو لا يهتم كما اعرف بالمشاكل السياسية بصورة رئيسية ، وهو على الاقل لم يكتب اعمالا ولا مقالات او قصائد سياسية. اما قصيدته ((نشيد البلاد)) المنشورة في ((لن)) الصادرة عام ١٩٦٠، فهي تعبير عن قرف خاص ضاق به انسي ، خاصة بعد ان كثر تجار الوطنية وصارت تباع الاسهم في البورصة . فيا أخ مروان الخاطري اهلا بك ، ونحن نعرف ان سوريا الجديدة ابدا انجبت رجالا مهمين في الشعر : سليمان ونزار ، الا ان هذا لا يعني ان نقد هذين الشاعرين من الامور المحرمة . وهذا يفرض علينا ان نتخلص من جهلنا ، واقول لك يا سيدي بكل تواضع ان المقاطع الشعرية التي ((تدعي)) ان قائلها هو يوسف الخال هي في الحقيقة للشاعر انسي الحاج . واما ان تسألني هل هي لصالح الاستعمار ام لصالحنا كعرب قوميين اشتراكيين . اقول لك هذه مشكلة معقدة . اذ ان التأويل يحمل شيئا من التضليل . واذا كنا نريد الدفاع عن انسي فنقول انه اراد بذلك ان يتمرد على جو المواطنة المسموم والدليل على ذلك انه اورد في قصيدته صوت هؤلاء الادعياء الذين يجيبونه ((- خائن)) . فهذا عمل مقصود ، غايته تحرير الانسان من هؤلاء التجار . وانا شخصيا ارى ان هذه هي رغبة انسي الحاج الحقيقية ، رغم انني لا اوافقه على طريقته السلبية في التعبير - اذ انها صعبة الفهم ، ولو عمد الى الطريقة الايجابية لتخلص من كل الاتهامات التي الصقت به وبسواه . واسأل الاخ الخاطري هل نرضى عن كل واقعنا بكل فضلاته وخزعبلاته واوساخه الاستعمارية ؟ طبعا انت توافقني على ضرورة رفض هذا الواقع شريطة ان نعمل جديا على خلق عالم اخر ، ولعل هذا ما يحتاج اليه انسي الحاج ومعظم الضائعين في بلادنا مع شكري وتقديري .

جامعة ليون — **خليل احمد خليل**

رد على نقد

بقلم : نايف شرف الدين

من المؤسف حقا ان يطلع علينا ناقد مثل السيد سمير فريد بنمط جديد من النقد ، ان اتصف بشيء فانما يتصف بالهدم والنسف والسخرية ، لا بالبناء والتقويم والجد كما تقضي مهنة النقد الحقة .

والشيء المضحك في هذا النقد لقصة ((الك)) هو تلخيصه الرديء جدا لها ، وعدم فهمها فهما تاما ، حيث هيأ بعمله هذا فرصة تشويه القصة تشويها بغيضا .

ويبدأ الناقد العتيد بتلخيص القصة هكذا : ((خرج نعيم بعد خمس سنوات من السجن ساعيا الى قتل لمياء ، وهذه هي زوجة القاضي الكهل ... الخ.)) ولا اريد أن أتم بقية الكلام حيث اني مضطر للوقوف قليلا امام حقيقة تدمغ الناقد بالجهل وبقلة الفهم والتزوير المتعمد .

ان لمياء يا حضرة الناقد ، ليست زوجة القاضي ، بل هي زوجة المختار ولست ادري من اين اتيت بكلمة ((كهل)) هذه ، فبالله عليك ايها الناقد كيف يمكنك ان تحكم على قصة حكما عادلا دون ان تكون قد قرأتها قراءة جيدة ؟ حتى لقد خلطت بين القاضي والمختار .

واعود الان للقصة ملقيا عليها ضوء التلخيص الذي تستحقه : نعيم صبي يتيم فقد والديه وهو ما زال صغيرا وقد تشرد لمدة ست سنوات باحثا هنا وهناك عن لقمة عيش . وساقته الصدفة الى منزل المختار حيث من عليه هذا الاخير بعمل في زريبة المواشي . ورأته زوجة المختار فاعجبت به ولنفوذها الكبير على زوجها رقته الى رتبة مراقب عمال واسكنته مسكنا جميلا . وفي احدى الليالي ، ونعيم مستلق في غرفته دخلت عليه لمياء ، وبانوثتها الفائرة ومداعباتها اللذيذة وتهديدها له ان لم يطاوعها وقع المسكين في حبائلها ، فلم يستطع ان يقاوم جمالها او ارهابها له بتخويفه من العودة لحياة التشرد والشقاء . وتشاء الصدف ان يعود المختار من رحلته فجر احدى الليالي في اللحظة التي كان بها نعيم يهم بمغادرة غرفة لمياء ويرتبك ويقع على الارض فيحدث ذلك صدى في ارجاء المنزل . وعلى الفور تصرخ لمياء باعلى صوتها مستنجدة بالخدم لينقذوها من نعيم مدعية انه يريد اغتصابها محاولة بذلك تبرئة نفسها . ويقيد نعيم بالحبال ويرمى في ساحة الزريبة ويجتمع حوله اهل البلدة ويمطرونه بسيل من شتائمهم تزلفا للمختار الذي يقيدهم بديون لا يستطيعون اداءها ، لذا فهم يخافونه .. بل يحاولون دوما استرضاءه . ويصمم نعيم بينه وبين نفسه على قول الحقيقة للقاضي ولكنه نتيجة تردده وعدم جرأته لا يقول شيئا من الحقيقة ، ويكتفي بطلب الرحمة ، ويحكم عليه بالسجن خمس سنوات . وبعد انقضاء مدة الحبس يخرج مصمما على قتل لمياء ، بينما تقوم هي باحياء عيد ميلادها . ومرة اخرى ينتابه التردد وتخونه الجراة ويتقاذفه حبه القديم للمياء فيمر موكب لمياء بستم ويغادر نعيم كمينه وهو يجفف دموع القهر .

هذا هو ملخص القصة التي قال عنها حضرة الناقد انها ((حدوتة)) وعن كاتبها انه ((يعيش في فراغ فكري عظيم ، عليه اذا اراد ان يفعل شيئا ان يملاه بما يصير معه كاتبا ذا معنى)) .

كنت اود لو تفضل حضرة الناقد العتيد فشرح لنا هذا الفراغ الذي يدعي انني اعيش فيه . وما الشيء الذي أملاه به لاصير كاتبا ذا معنى .

ان النقد هو عملية تنقيب جادة تؤدي الى اظهار القيم الجمالية والفنية من جهة ، والى اظهار المساوىء من جهة اخرى ، وفي آن واحد وبصورة خالية من الاحقاد ودافعة نحو التقويم والاصلاح والبناء الفني للقصة . وهذا ما لم يفعله الناقد .

واعود الان للقصة : أن شخصية نعيم بكل ابعادها وجوانبها شخصية موجودة في مجتمعنا ، فهي ترينا عن كثب ثمرة الفقر اللعين ، واوضاع المجتمع الفاسدة التي تخرج الى الحياة اناسا ضعاف الشخصية مترددين عديمي الجراة يتسكعون هنا وهناك ليحصلوا على خبزهم المزوج بالذل والقذارة . فهم لذلك سهلو القياد متقلبو الشعور والعاطفة اذا سقطوا في محنة لا يعرفون كيف يتخلصون منها .

وامثال نعيم هذا لا بد ان يكونوا دائما وابدا ضحية الطبقة العفنة التي يمثلها المختار وزوجته لمياء . فهذه المرأة الخاطئة بالوراثة لم يكن نعيم ضحيتها الاولى ، بل كان هناك ضحايا عدة قبله وسيكون ، ايضا ، ضحايا عدة بعده ، كما يتبين في القصة . وهذا الطراز من النساء تراه دائما يحصل على ما يريد ويمارس هواياته الشاذة بصورة علنية خالية من كل خلق .

ان المختار ـ وقد اتخذته نموذجا لهذه الطبقة الفاسدة ـ كان يعلم ان زوجته تخونه مع اكثر خدمه ، ولكنه كان يتجاهل ذلك طالما انه يجري بعيدا عن نظره . والا لماذا لم يطلق النار على نعيم عندما ضبطه في غرفة نوم لمياء زوجته ؟ وهل هو صدق ادعاء زوجته فعلا ؟

ان المختار رجل جبان . كل هذه الطبقة تتميز بجبن مزمن . والسلاح الوحيد الذي يجيدون استعماله هو الخداع والطعن بالظهر بخنجر اصفرهم الرنان .

بقي ان نقف قليلا عند بعض الناس امثال الحاج محمود ـ في القصة طبعا ـ الذي لا يتوانى عن المراوغة والدناءة والتملص لصالح المختار وهو عالم بان نعيما عشيق لمياء منذ مدة . ولكنه لا يجرؤ ان يدافع عن هذا المسكين ، بل يسارع ليكيل له الشتائم مداهنة منه وخبثا، لانه مدين للمختار بمال لا يستطيع سداده .

وبعد يا حضرة الناقد هل المت الان بالقصة وهدفها ؟ ان كنت قد فعلت فجزاك الله خيرا . وان كنت ما زلت عند رأيك بالقصة فاسمع نصيحتي وتخل عن مهنة النقد لانها ستجلب لك المتاعب ووجع الراس !

الكويت نايف شرف الدين

قصص العدد الماضي

بقلم : منير العكش

١) ــ رزئت القصة القصيرة في العالم العربي بفيض من فورات الاغرار ، ولاذ بها المهزومون من تجربة الشعر والفنون الادبية الاخرى ، يتنفشون بها على الناس ، ويرخصون هذا اللون من الابداع ويتبذلونه.

كان بكورة العهد بالقصة القصيرة ، يسرت لاصحاب المواهب الضحلة ان ينسلوا اليها ودفعت بالمتكسبين من عشاق البطولة « الكيخوتية » الى ترذيل هذا اللون من الابداع وتجويف مفهوماته الجادة ، واشاعة الفوضى فيه .

وقد تعرضت القصة القصيرة والشعر الحديث لهذا الداء معا ، ثم استفحل الدرب للشعر او كاد ، وطرد المرتزقة من حلبته ، فلم يبق الا صارم او ضبارم ، لما توفرت له من المواهب الحية والجهد المثمر والمعاناة الطويلة ، والنقد الصريح الجاد ، عد عن ذلك الى المنافسة الخطيرة التي هددت تجربة الشعر الحديث بالموت ، وحثتها على الصقل والتجويد .

اما القصة القصيرة فما توفر لها ذلك ، وما زالت تخب في سراويلها البالية ، وتمور في اوزاع من المفهومات المتناقضة المبهمة ، يستوي في ذلك جماعة القص وجماعة النقد .

ومن الواضح ان ارخص الفنون الادبية في عدد الاداب الاخر ما سيق الى باب القصة القصيرة ، فالتربة التي بسقت فيها القصص الثلاث متنافرة من نحو البناء العضوي والنفسي ، ومن نحو المنطلقات النظرية لهذا الفن .

٢) ــ فقصة « دخان أبيض للمداخن » رمز للاجتماعات التي تفصل بين عهدين ، واذان من المجمع المسكوني بانتخاب « بابا » جديد ، وقد احسن القاص في التقاط الرمز ، والتنبيه عليه في خلال عرضه ، وخلاصة القصة :

« ان فريال نالت الثانوية العامة ، فمنعها والدها من دخول الجامعة ، واستنفر لذلك مجلس العائلة لبحث المشكلة ، وفي انعقاد المجلس تهجم فريال كالاسد ! وتلقي خطبة عصماء في تحرير المرأة ، فيتخاذل المجمع امامها ــ وان لم يصفق . ثم تذهب فريال الى الجامعة ، وتعود الى البيت . ويتأملها الاهل طويلا ، فلا يجدون اثرا لعض الثعالب والذئاب!»

والقصة امتداد لفن الروائي المحبوب !! احسان عبد القدوس ، الذي طالما آذتنا جعجعته من قبل ، وطالما عاش المراهقون في خمسينات القرن يعلفون سخفه ومغالطه ، وهي صورة لهجرة العالم العربي المزيفة الى المدنية في اقبح صورها ، وابعدها عن التطور الانساني . وقد جاءت القصة نمطا للنزق والتمرد ، واسلوبا للتصور الخاطىء لمشكلة المرأة من نحو ، وحلها من نحو اخر .

وما كان يعنينا هذا اللون من التفكير لولا ان انعكس على البناء الفني للقصة ، فالبطل هو القاص ، وليست « فريال » كما يلوح للعارض المستعجل ، فهي مغمورة ، لا يبين لها صوت لولا حديثها الخافت الذي استعرضت فيه اترابها ولداتها وجيرانها ، ممن تيسر لهن دخول الجامعة . وهي انثى كوكبها القاص من جبلة نزقة تشف عن رؤياه لسرحة مشكلته في ساعة المعاناة الكثيفة بالمواقف الحارة ، وخلع عليها كثيرا من نفسه وشعوره ، لذلك لا نستغرب ضياع ملامحها الجسدية والنفسية التي استغرقتها نفس القاص وجسده ، فالدفقة العاطفية طاغية على العمل الفني ، حجبت نفس فريال المزقة وراء سيل من الخطابة الحامية والكلمات الرنانة ، واقل ما بين يدينا من هذه الدفقة الخطابية :

« وتقذف في وجههم احتجاجها ، وتعلن امامهم تحررها من رجعيتهم ، من سلاسلهم الصدئة ، من اغلال تقاليدهم ... وتكاد تصرخ بملء فيها : « انا حرة ... انا سيدة مصيري ... وتهب في داخلها ريح ثورية هائلة لا تقاوم تدفعها بقوة لا تقاوم .

ثم يمضي في جزء أخر :

« حرام عليكم . في بلاد الناس يهيئون الفتاة لان تكون طبيبة أو مهندسة ، أو عالمة ذرة .... اما انتم فتريدونها ضلعا كسيرا تدلون عليها دائما بالتفوق والحماية ، وآلة صماء للتفريخ ، ووعاء للجهل والفراغ ، وقارورة للطيب والسلوى التافهة » .

ولا ينسى القاص ان يستعرض على لسان البطلة تاريخ الحركة النسائية ونوابغ النساء في العالم العربي بحماسة مفرطة ، ولكنه يذهل عن عرض ذلك في المجتمعات الغربية !.

اما البناء الفني للقصة فهو افضل الابنية الثلاثة لقصص العدد ، واكمل النماذج التي عرضت ، فالقاص متمكن من اسلوب العرض في اهلاله وحبكته وحله ، واسلوبه يجذب القارىء اليه ، ويعتمد على الوصف الحسي المباشر للعواطف والاشياء ، يلمسها لمسا كحسو الطائر ، ولا يلبث طويلا عندها ليتعمقها ، كأنه متوجس على فوات الدفقة العاطفية ــ محور القصة . ولو انه كتبها على مهلة من امره ، وهدأة من عواطفه لاحسن وأجاد .

ولعل هذا النموذج من كتابة القصة القصيرة من أقدم النماذج التي عرفها الادب العربي الحديث وهو أقرب الى ما يعرف بـ « الحكاية الواقعية » .

٣) ــ اما « الحزن ... والعيون الصغيرة » ، فليست قصة ابدا ، ولا ضير عليها ، فهي تنمي الى فن ارفع من فن القصة القصيرة ، واكثر الذي افنى فيه نفسه وحسه أن يستنفرفه جمود القصة القصيرة ويشوهه . حساسية ، واظن « عبد الرفيع الجوهري » لا يريد لهذا اللون من الابداع

فحديثه اقرب الى الشعر الموحي ، واتصاله بالاشياء الصغيرة مسرف في الحساسية ، فهو واع لجولان الحياة في جوانيته الحزينة ، يراقب ببصيرته المرهفة انفعالاته مع الوسط الخارجي ، ثم يخرج تلك الانفعالات في اطر لونية ، واضحة تارة ، وضبابية تارة اخرى ، وفي الحالين كليهما تجد لوحات من صناعة فنان اصيل مبدع .

لقد استطاع أن يخلق الجو الذي يريده لنفسه بوضوح ودونما مواربة ، ومن غير ما كلفة ولا صناعة ، فحين يمنح القارىء هذه الصور المنثورة المتعالية ، انما يريد ان يطلعك على سر خبيء في مطاوي الصور ونواهد الحروف ، فاللوحة عرض ظاهر ، اما السر فهو القصد المنشود . ولعله « ماما » الحزن التي عناها بقوله :

« هناك بعض الاطفال يحزنون حزن الموتى ، حزنا اعمق من حزن الكبار ، ولكن اخي الصغير لا يعرف كيف يحزن ، يبكي بدموع كبيرة صافية ، ولكنه سرعان ما يتعقب فراشة حائرة في فضاء الدار او نحلة ، او حتى ذبابة فينسى دموعه ويسألني عن « ماما » هذه النحلة ، عن « بابا » هذه الفراشة ، ولكني انا لا اجد من أسأله عن « ماما » الحزن .

ان الوحدة العضوية غريبة عن هذه « الابداعة » ، فلا اتفاق بين لوحاتها في الظاهر ، والكاتب سريع القفز ، متوثب الفكرة ، جملته قصيرة محترقة ، وافكاره ينضجها من جوانية ممزقة ، لذلك لا نستغرب هذا التمزق العضوي الظاهر . ولعل سحابة الحزن التي تنتظم العمل الادبي قد اشاعت فيه وحدة نفسية قوية .

نستظهر على ذلك بوحدة الالوان التي يختارها « عبد الرفيع الجوهري » لاني استعرضت الالوان المنتشرة جميعا وذهلت . القطة : رمادية . أظافرها : مائلة نحو الزرقة . عربة السفر : طويلة مطفأة . الدرب : مظلم . الخاطر : أسود . الشعر : مائل نحو السواد ، وهي جميعا ألوان حالكه مطفأة حزينة تنتمي الى فصيلة « الزرقة » ، ولا اظن ذلك مفتعلا ، وانما أقول : ان ظاهرة الحزن قد اطفأت لونه بعفوية سمحة منسرحة .

اما البقعتان اللتان شذتا عن هذه الفصيلة ، فهما للزينة ، الاولى : قطرات من الدم القاني على يدي اخيه الصغيرتين ، والثانية : ضوء منبعث من عيني قطته الحزينة في الظلام . فهو لا يستمد ألوانه من ضوء الشمس او من مادة الحياة النابضة ، وانما يستمدها من المشاركة الوجدانية بينه وبين عيني قطته الحزينة ، او في قطرات الدم المعبرة عن

الموت في ابشع صوره .. صورة الذبح . وهاتان الصورتان مثال لتمزق الوحدة العضوية ، وطغيان الوحدة النفسية .

ان « الحزن .. والعيون الصغيرة » غنية جدا بالعواطف الرومانسية، ولا ادري لماذا يحمل بعض النقاد عصيهم على « الرومانسية » ، كأنهم يتصورونها لونا من التعبير ، او اتجاها في الادب ، او مذهبا ينهجه الفنان ، وهم لا يعلمون انها ـ بالاضافة الى ذلك جميعا ـ تعبير عن سلوك نفسي ملهوب ، ضارب في اعماق الانسان ، وليس مفروضا من الخارج . وكم يحز في نفسي ان يكون وراء هذه الظاهرة موقف فكري مسبق .

واخيرا . هل يشكل هذا العمل الفني الرائع قصة قصيرة ؟... أبدا .. انه تصور خاطىء للقصة القصيرة ... سمه ما شئت خاطرة .. ابداعه ... شعرا مطلقا ... ، ترجمة ذاتية ... لانه لا يمكن أن نطلق على عبارة مزوقة ، وصورة ملونة ، وكلمة منمنمة ، ومشاعر مضطربة ، وخواطر حزينة مترعة اسم القصة القصيرة .

٤) ـ وعلى النقيض من هذا الجو الضبابي الرائع ، وهذا الحزن المترف ، وهذه الصور الصادقة ، تقف القصة الثالثة وكأنها تقرير سياسي مسف ، يمتد في الزمان العريق الى سفربرلك » .. خمسون عاما وهذا التقرير يفور في نفس القاص ويغلي ، وخلاصته :

« ان الدولة العثمانية القذرة بعجت الاستقلال الذاتي للبنان ، وجندت « الطبيب » الشجاع في جيشها أيام الحرب العالمية الاولى لحاجتها الى الاطباء . وسيق الطبيب الى « طوبراق قلعة » فوصف مساكنها القذرة واهلها البائسين ، وامامها الذي يعد مخاليق الله للدخول الى السماء ، ومختارها الجشع ، ونساءها اللاتي استحياهن الجيش المظفر ، ثم اكد لنا ـ على عادته ـ ان عددا كبيرا من ابنائها غير شرعيين ، ووصف لنا عمله فقال : « ساعة اقضيها في الصباح على الواقف مع زبائني .. واقضي الساعات الاخرى في « اكل وشرب وطق حنك » مع رفاقي الضباط ، وليذهب الطب كعلم الى الجحيم » .

وتنتهي هذه الخلفية النفسية للقصة ، ان هذا الوصف الخارجي المتعمد ، يريد به القاص ان يهيىء لعملية اشمئزاز وقرف عام وليستطيع ان يقدم بين يدي (غايته) من هذا التقرير ما ينفذ به الى قلوب القراء. ولكن هل يوفق ؟.

بعد ذلك ، تصدر الاوامر بنقله الى « زيتون بيلي » مع رفيقه « المهرج » (شريف) الذي لا نعرف عنه سوى انه يشارك الطبيب الشجاع في كراهية بني عثمان ، وفي منتصف الطريق تبدأ الازمة ... يعترضهم مشهد « يعصر القلب عصرا » ، فوراء الصخور نهر من بول ، وبحر من قيء ، وتلال من قمل ، واسراب من ذباب نفاث في غارة وحشية على فتى دون العشرين ، اعزل من السلاح اسمه في المتن « احمد اوغلي محمد » .

ويتبين للطبيب الهمام ان الفتى فار من الجندية العثمانية ، فيسر جدا ، ويترك صديقه المهرج شريف عنده ليذهب الى المعسكر القريب ويحضر له علاجا . ويركب الحصان الذي لم يجد ركوبه في حياته (!) مع انه حدثنا من قبل انه ركب عليه « خمسة وعشرين كيلو مترا » ، وفي المعسكر القريب يقابل القائد الذي سمع عنه خلال هذه اللمحة العاجلة انه مولع بمعاشرة الفتيان ، ويقص على القائد قصة الفتى ويطلب منه العون ، ويتجهم القائد قليلا ثم يعطيه الدواء اللازم ، ولا ينسى الطبيب هنا ان يسب الدين الذي يحكم به بنو عثمان هذه البلاد . ثم يعود الى الفتى الفار ليجده ميتا ، ويدفنه مع صديقه المهرج ، في ترتيلة حلوة من كيل السباب والشتائم » .

هذا هو موجز التقرير السياسي الخطير ، وهو يشبه في المنطلق النظري حكاية « دخان ابيض للمداخن » ففي الاثنين حماسة مفرطة لموقف مسبق ، ولكن الموضوع الذي ما زلنا نعانيه الى اليوم في تلك القصة ، هو في هذا التقرير من نبش الدفاتر العتيقة ، وكلاهما يعالج قضية من زاوية شعبية متخلفة سطحية ، لا تعرف اتزانا ولا روية . ان المواقف الآنية التي اتسمت بها القصة الاولى لم تهدأ هنا ولم تعرف قرارا ، برغم قدم التجربة وعمرها الذي يكبر الاولى بخمسين عاما ، فهي عواطف مخمورة مبيتة ، ترجع الى الحرب الاولى ، لذلك فقد عانت القصة من نفس (الانفلات) العاطفي ، وارهقت بتحيز لا مبرر له ، لان المشكلة التي اراد ان ينكأ جراحها قد طواها الزمن وعفى عليها ، وغيبتها حادقات العصر السريعة المتدفقة ، ولم يبق لها من اثر الا في رؤوس الحاقدين من مخلفات ذلك العصر ، وانا اصر على ان اثارة هذه المشكلة يرجع اول ما يرجع الى الحقد ، ثم الى التناقض الملحوظ بين العنوان والسطر الذي يليه .

اما النزق والتمرد اللذان طفحت بهما نفس « فريال » فقد اضيف اليهما عند الطبيب البطل نرجسية متعالية على المشكلة ، وتقرير لموقف فكري معين ، ومسايرة لعواطف مكبوتة ، وحقد ظاهر في قلب الصور والحقائق :

فالفرار من الجندية على سبيل التمثيل جريمة تستحق الموت عند كل الشعوب ، وموقف تنفر منه النفوس الصحاح وتكرهه ، ولكن القاص لا يرى هذه الحقيقة ، بل انه يتجاوزها الى النقيض ، مسايرة لموقفه من بني عثمان ونظام حكمهم ، والامر سهل يسير ، لو يسر له شيء من التمكن في فن القصة ، ولكن حرارة الموقف لم يدع له شيئا من روية ، فالفرار حلال ومسموح به طالما انه من الجيش العثماني القذر ، ولذلك حشد لهذا الفتى المشاهد (المأساوية) الفجة (جحافل القمل والقيء ، والتيفوس والذباب والوحل والحمى والبول والتورم ومرض الفيل) وهلم جرجرة من امثال هذه المواقف المفتعلة .

ان اسلوب التعبير مستعمر بهذا الموقف المسبق ، ففي الرقعة كلها اشتات منثورة من هذه الحماسة ، ولولا طغيان هذا النمط من التفكير على اسلوب التعبير لما جاز لنا نقده ، اذ للقاص ان يرى ما يشاء وان يعتقد ما يشاء ، اما انلا يعود اليه ، اذ يبدو من الخلاف بين اسم الجندي في العنوان والمتن (« محمد اوغلي محمد » في العنوان و « احمد اوغلي محمد » في المتن) ان المؤلف قد سحب من درج وثائقه السياسية (فيشا) مغلوطا ، سيتحفنا بغيره بعد حين .

ان الاسلوب العام للقصة منصرف الى الالحاح على الجمل الخطابية وكلمات القرف المكرورة المعادة ، والصفات الكثيرة التي يبذرها في كل مكان ، فالسلطان رشاد : « السلطان ابن السلطان السلطان محمد رشاد خان » (اكثر من مرة) والامام : « يعد مخاليق الله للدخول الى السماء» (كأنه راعي كنيسة) . والقائد « يحكى عنه بالسر انه مولع بمعاشرة الفتيان » ، « وانه يسوق القطعان البشرية للموت » . بالاضافة الى النقولات الكثيرة من كتب التاريخ التعليمية عن فتنة (١٨٦٠) وعن بروتوكول الشرف الذي فرضته الدول الاستعمارية على الدولة العثمانية القذرة لمنح لبنان استقلالا ذاتيا ، وعن الوطن الذي «يلعب حكامه بمقدرات الانسان ويرفصون على قبور من يرسلونهم الى الموت » ، ثم هذه الجمل الفجة من مثل ، « ما اكفركم بالله الذي باسمه تحكمون البشر » .

من ذلك يتضح ان للقاص ان يعتقد ما شاء ، اما ان ينقل ذلك الى القصة فلا بد له من ذوق ومران في العمل الفني ، ودراية باسلوب التلويح والتعريض البعيد عن الخطابة . وحين يكون المنطلق النظري للقاص خاطئا في التصور ، مستعمرا للقوالب الفكرية الجاهزة ، والمواقف المسبقة ، فعليه لكي يقنعنا ، ان يمنحنا فنا تتسرب منه فكرته في طلاقة ويسر ، لا في خطابة تطن فيها السباب .

واخيرا ماذا يريد الدكتور جورج حنا ان يمنحنا في تقريره السياسي ؟ ايريد ان نشفق على الفتى الفار الجبان لانه من الجيش العثماني ، اذلك مسوغ مقبول ؟. ام يريد منا ان نبصق على الاستعمار البغيض ؟... اننا لن نتخلف ، وقد بصقنا من قبل في وجه فرنسة وغيرها ، ولكن رطلا من بصاق لا يبني عملا فنيا .

٥) ـ بالنسبة للمسرحية اعتذر لاخي نديم عن تخلفي ، وارجو ان ارسل اليه النقد في رسالة خاصة مع تحيتي اليه في غربته .

حلب — **منير العكش**



رسالة من سعد الله ونوس – باريس



مسرحية ((الحواجز)) لجينيه

***

بضع مئات من المراهقين ، وبقايا هزائم الجيش الفرنسي في الهند الصينية والجزائر (المحاربين القدماء) تجمهروا أمام مسرح الاوديون ، وراحوا يصخبون بكل ما تختزن هياكلهم من الطنين العامي الاجوف ، شاتمين ، وهاتفين – جوهريا – ضد الفن والكلمة . وفي نافذة من الدور الاول بالمسرح ، وقف ((جان جينيه)) ، بوجهه الذي يسح منه حزن عميق ، يرمق المشهد صامتا تطفح عيناه باكتئاب نفاذ ونداوة غامضة.. تلك صورة محتشدة بالمعاني . الكاتب يعيش انتصاره ! ولئن كانت كل الكلمات تطمح الى هز بلادة الانسان .. الى قلقلة سكونه ، وطمأنينته الزائفة في عالم يغص بالشرور والعذاب ، فان صوت جينيه يريد ان يمضي الى أبعد وأعمق .. يريد ان يجرح ويكوي متخطيا كل الاعتبارات ، ومخلصا فقط لخطوط رؤياه القاتمة ، التي تحفر في ذهنه آلاما غائرة ، وترخي على عينيه ظلالها . وها هي الجراح تخور .. وتصرخ في الساحة الوسيعة التي تطل عليها واجهة الاوديون ، وصمت جينيه المليء ، ثم لم ينفث الصراخ الابح غضب الجرح ، فانهالوا على الواجهة بما يحملونه من بيض وبندورة وحجارة وسط هبة من الانهيار المسعور الدائخ ... كانوا عراة . مزق جينيه كل أقنعتهم ، وانتزع حتى أسمالهم الداخلية . وكانوا يحاولون الان ان يثأروا للفضيحة بأشد الاساليب بدائية ووضاعة ، طارحين من جديد ولمرة ثانية خلال هذين الشهرين ، قضية ((حرية التعبير)) في فرنسا .

المرة الاولى ، أثار القضية منع فيلم جاك ريفيت ((سوزان سيمونين.. راهبة ديدرو)) . ومع تقديم مسرحية جان جينيه ((الحواجز)) ، بعد خمس سنوات من صدورها ، في مسرح فرنسا ((الاوديون)) تظهر القضية مرة اخرى وبصورة أعنف .

ويقول الفرنسي هذه الايام ، وهو يضحك بمرارة : ((نعم .. نحن أحرار . ولكن لكي تقدم في باريس مسرحية لجينيه ، ينبغي اذن أن نبني مسرحا غير قابل للاحتراق ، وان نفتش كل المتفرجين قبل دخولهم الى الصالة ، كي نطمئن الى انهم لا يملأون جيوبهم بالبيض والبندورة وقنابل الدخان . ثم فوق ذلك كله يجب أن نحشد نصف شرطة المدينة حول المسرح ، وفي الاروقة بل وبين صفوف المتفرجين .. انظر كم هي حرية سهلة هذه التي نتمتع بها !)) .

وبالفعل ، كانت كل العروض ، باستثناء الايام الاولى من بدء تقديم المسرحية ، حافلة بألوان من الشغب جعلت مهمة العاملين في المسرحية مشحونة بالتوتر ، والتوقعات الخطيرة ، وحفزتهم الى بذل أعمق ألوان الاخلاص لمجابهة هذا التحدي الغوغائي لكل القيم الفكرية . كانت الكراسي تنهال عليهم من أعلى المسرح ، وفي مرات جرح بعضهم.. وفي مرات اضطروا الى التوقف واسدال الستار الحديدي . لكنهم دائما .. كانوا يعودون بعد فترة قصيرة الى المسرح ، ليتموا المغامرة الفنية التي بدأوها ، يشجعهم تصفيق المتفرجين ، وحماستهم في ابعاد عناصر الشغب ... وقد وقف جان لوي بارو – مدير المسرح – في احدى الامسيات ، ليقاطع الضوضاء وصراخ المهانين والهتافات المعادية ، قائلا : ((باسم الحرية الانسانية أسالكم الهدوء . اذا كان البعض لا يحتمل هذه المسرحية فاني أطلب منهم الخروج . ان العرض سيستمر حتى نهايته)) .

وبعد لحظات ، عاد الممثلون الى المسرح حاملين حواجزهم ، وكلماتهم العارية الحادة .. أما في اخر أمسية قدمت فيها ((الحواجز)) فقد انفجر الجنون منطرفا . هؤلاء الذين نسميهم الاوساط الفكرية الان ((الفاشستيين الصغار)) يريدون ان يمضوا في تحقير ((الحرية)) الى أبعد مدى تطاله بذاءة الارهاب . ولهذا لم يكتفوا بالعويل .. بمقاطعة الممثلين والقاء الكراسي على المسرح كما فعلوا مرارا ، بل رموا على الصفوف الاولى قنابل دخان بث انفجارها الرعب في أوصال المتفرجين ، واحدث هرجا وفوضى شديدين . ثم حاولوا بعد ذلك احراق المسرح بكليته . وقد شبت النيران في بعض الاروقة ، وكاد مسرح الاوديون يتعرض لكارثة حقيقية لولا مبادرة الشرطة والمتفرجين الى اخماد النار ... واتضحت بذلك بعض ملامح المحنة التي تعرضت لها حرية الفكر في فرنسا خلال الشهر الماضي . محنة كانت ، بالاضافة الى معناها كردة سلبية الى الوراء ، محملة بالدلالات الهامة .

ان الصدام ، كما هي كل صدامات الفكر مع الاسوار ، يتخذ منذ البداية الشكل اللامشروع . ففي مواجهة الكلمة ، تبرز الاظافر المسلحة، والرغبات السادية ، وأجوبة العنف ، لتستبدل بالحوار ضغطا صريحا وارهابا غابيا مؤداهما اغلال الكلمة ، وتكليسها بالرعب . وهذا ما يلقي ((حرية الفكر)) في غيابة وضع لئيم ومليء بالمزالق .. ويبعثها من جديد سؤالا يبحث عن حل .. كيف نجابه هذه الضغوط الرديئة من غير ان نخون وسيلتنا الاساسية وهي الكلمة .. ومن غير ان يجرنا الغضب لتبني وسائل اخرى لا تتجانس مع الفكر ؟!

جان لوي بارو .. ومعه الفرقة المسرحية .. حاول تحقيق هذه المجابهة بالاصرار وبمزيد من الاخلاص ، اذ استمر العمل يقدم حتى نهاية المدة المقررة له . كما انه أعلن حازما ان العرض سيستأنف بداية خريف العام القادم متحديا بذلك كل محاولات الارهاب ، ومعتمدا على مبادرة المتفرج الفرنسي الى حماية ثقافته وتراثه . لكن .. مع هذا ، ألا تظل التجربة محملة بالاحتمالات الخطيرة سيما وان القانون ، وهو يحمي مفهوما سلبيا عن الحرية ، ظل على الحياد ، ولم يبادر .. على الاقل لادانة أسلوب الاحتجاج أو وسائله !

وحتى الذين يشتغلون بالكلمات ، والذين كان يفترض رفضهم للارهاب ، أداة للاعتراض على مسرحية جينيه ، نبذوا صناعتهم ، وراحوا يحرضون على العنف ويباركونه ، بل ويستعدون السلطات على مدير مسرح الاوديون والعاملين فيه ، كما فعل الناقد الفني لجريدة ((الفيجارو)) جان جاك غوتييه . وبعد ان بدأت شخصيات جينيه تتكلم على المسرح نسي هؤلاء طقوس القداسة التي يغلفون بها الحرية .. نسوا المنطلقات التي يتمترسون خلفها حين يتعلق الامر ببرهنة ايديولوجية نظرية . كما تجاهلوا ايضا كل المقالات الطافحة بالعبارات الضخمة التي دبجوها انتصارا ((لكاتب يحاكم)) .. وألقوا بأنفسهم مع ((الشغب)) كاشفين حقيقة اللعبة المزدوجة التي يمارسونها . فليست الصوفية التي ينافحون بها عن الحرية اذن الا قناعا في كرنفال الجدل والمناظرات . وحين تدفع الاحداث ، على حين غفلة ، ريحا قوية ستتطاير الاقنعة، وستنجلي حقائق كثيرة على مستوى الايديولوجيات والاسس النظرية . ولن ادخل الان في دوامة ((اليمين واليسار)) الفرنسي ، لكن يكفي القول ، بان حادثا عابرا قد كشف هوية الحرية التي يصلي لها بعض محرري ((الفيجارو)) ، وسواهق . وأبان ما الذي يختفي وراء ((البناءات)) النظرية الثرثارة .

وسيكون على الفرنسي خريف العام القادم ، ان يقول كلمة صريحة بمعزل عن الذين يزيفون له مفاهيمه ، أو يزورون وضع الحقائق بين يديه . ولن يكون هدف الكراسي التي تقذف على المسرح ، موهبة جينيه فحسب ، بل جريته هو بالذات وقدرته على حماية براته وفنه .

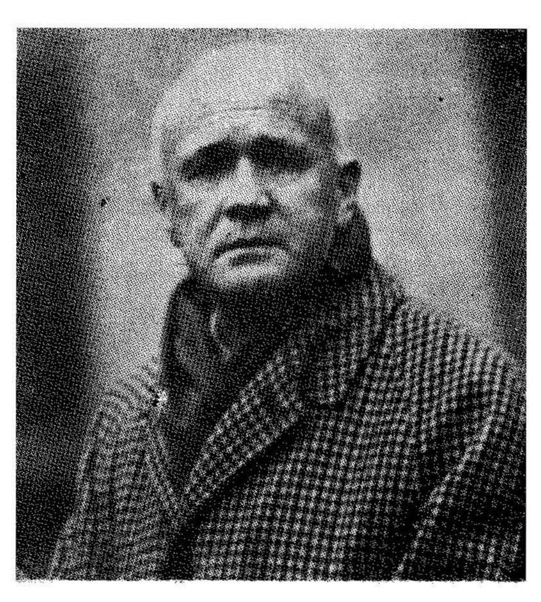
والان ، لنمض الى العمل ، متجاوزين كل ردود الفعل والقضايا التي بلورتها . فها هو الستار يرتفع ، ورحلة الغرابة الشعرية تبدأ .

***

منذ اللحظة الاولى يومض ملمح أساسي من ملامح المسرحية . فكل شخصية تدخل حاملة معها حاجزها الذي يرسم على سطوحه دون عناية ، وبصورة ايمائية فحسب ، الاشياء وادوات الواقع اليومي . (يدخل سعيد جاراً وراءه حاجزا ذا اربعة أضلاع رسم عليه قبر عربي وشجرة نخيل) ... ان العالم كوجود محاني مزدحم بالاشياء و « الممتلكات » .. كاطار ثقيل يحددنا . ويرسم مقاسات حركتنا .. يتقلص ليصبح خلفية ناعمة ، وظلالا عابرة تموج وراء الانسان ، وتزامل نوساته المضطربة المعقدة . وهذا التقلص يمتص من العالم الخارجي كثافته .. تفصيلاته وتحديداته ، ويمنحه نوعا من التجريد يفك عن الشخوص قيودهم ، ويحررهم من ارتباطاتهم المحلية والجزئية ، ليعطي دلالتهم بعداً أوسع وأغنى . هي مزاوجة فنية بين الواقعية والشمول ، بين المحلي والانساني تتلامح من خلل الحواجز المطلية برسوم اشياء لا تعدو ، وهي تفترض هويتنا ، عرضا تافها وخادعا . كما ان الممتلكات ذاتها ، التخوم الشائكة والفاصلة بين الناس ، تتكشف لامشروعيتها ، اذ تتحول الى رسوم مضحكة على مسطحات ورقية . الذين يملكون بيارات البرتقال ، والذين يملكون الرمال فقط ، لا يملكون في نهاية الامر الا ألعابا ورقية . وهم في بؤرة هذا الترميز الفني متساوون بصورة تدين هذه السلسلة من الاحداث والمواقف والقيم النابعة من ذاك الشعور الزائف بعدم المساواة .

ولهذا ، على الرغم من ان المسرحية تتخذ لها مكانا : الجزائر . وتاريخا : فترة شبوب الثورة الجزائرية ، يمكننا بسهولة أن نلاحظ اتساع الافق الذي يتشوفه « جينيه » وراء الحدود الظاهرية للزمان والمكان . فليست الجزائر الا تصغيرا لعالم ، وليست المشكلة الا اختزالا لمأساة كل الناس ، وربما في كل العصور . ودون هذه الملاحظة ، قد نوقع مسرحية « الحواجز » في التباس سيىء . كأن نتناولها مثلا على انها « مسرحية تاريخية » فقط ، وحينئذ لا بد أن تصدم كبرياءنا ، وفخرنا بملحمة الجزائر بعض المشاهد او المواقف الواخزة . علما بأن التيار العام هو - كما سنرى عما قليل - سخرية مرة من المستعمرين والعسكريين الفرنسيين ، وتأييد للثورة أبان اندلاعها ، واجابتها على أصداء الاموات الذين لا تغنيهم أتربة القبور ... وادراك دقيق للامتداد المترامي والكوني في بعض مظاهره ، الذي تطمح له مسرحية جينيه ، هو الذي يجعل هذه المشاهد الواخزة غير متعينة ، لا تتناول ثورة الجزائر بالذات ، وانما هموما انسانية أشمل .

فاذا ما تملينا بعد ذلك ، الشخصين اللذين يظهران امام الحاجز ، مفتتحين المسرحية ، هبت علينا فورا رائحة « ارض جينيه » الحميمة . فسعيد شاب جزائري معدم ، لكن لا ينقصه الخيال . وأمه امرأة مدهشة ، مضحكة .. تلبس ثيابا غريبة ، وتنحت كتلة وجودها من الطين .. من الرثاثة الانسانية في أحد مظاهرها . ارمل .. فقيرة جدا ذات لسان سليط ، ومعرفة دقيقة بأسرار الحياة .. بأصولها المشرشة في الوحل . وهي الان ، حاملة على رأسها حقيبة فارغة ، ومنتعلة حذاء جديدا ، يصر سعيد على ألا تخلعه ، تمضي لتزوج ابنها ابشع فتاة في المنطقة . (هذا هو الحظ الوحيد المتاح له ما دام لا يملك مالا يهيىء له الزواج بفتاة اخرى مقبولة) .. ويبدوان لاهيين . يطلب سعيد من امه ان ترقص ، ويشرعان في تذوق وضعهما المتآكل على طريقتهما الخاصة . انهما يرقصان ، ويبدلان واقع الحال بالتصورات الحالمة ، ويحاولان - تلك هي بداية الملحمة - ان يحتفظا بنفسيهما بعيدا عن « النبذ الاجتماعي » ، وان يصونا اتفاقهما مع البيئة ، متظاهرين



جان جينيه

على الاقل ، بأن وضعهما طبيعي وممكن أيضا .

لكن فيما وراء هذا المظهر اللاهي ، سيغوص سعيد بهذا الزواج أعمق في حمأة طينه . وفي عالم يغص بالساخرين ، ليس اسهل الامور ان يقترن المرء بالبشاعة ذاتها . بماذا يجيب على سخرية رفاقه في العمل ؟! ان الاتفاق المؤقت والباهظ الثمن مع محيطه يبدأ في التشقق والانهدام رويدا .. رويدا ، ليترك هذه الخلائق تواجه تجربتها بعنيدا عن العزاءات والاوهام في صميم وحدة صحراوية لا تنبت كثبانها علائق او مشاركات .

ولا ينام سعيد مع امرأته ليلى ، بل يمضي الى « المبغى » في ليلة زفافه . هناك حيث يبدأ لحن اخر من ألحان الملحمة ، ويتقدم مستوى جديد من مستويات الحياة . فالمعلمة « وردة » التي تحمل على كتفها - كما الاوسمة - اربعا وعشرين سنة من البغاء ، والتي بلغت في حرفتها أعلى درجات الاتقان ، تتربع على عرش المكان مزهوة بثيابها المدهشة ، وأنفها الطويل ، وخبرتها الواسعة . وهي لا تبالي بشيء . لا تقيم وزنا لكل اعتبارات الناس العادية ، ولا تستوقفها خلافاتهم او انقسامات اوضاعهم . لقد تجاوزت « السد » ، فانبجس في دخيلتها « الايقاع الصافي » الذي يتلمسه جينيه وراء هذا الرصد المحتشد لكل الحياة البشرية ، والذي سيتوالى ظهوره المرة تلو المرة مجسدا دكنة تلك الرؤية الفنية الغنية .

وفي المبغى ، نقع على صورة اخرى تمثلها مليكة ، بغي شابة لم تخبر اسرار مهنتها طويلا ، ولم تصل بعد الذروة التي بلغتها وردة . ولذا فانها عاجزة عن تخطي السد والتطهر من كل الالتزامات والروابط ، تحمل في قلبها هموم الوطن وتحرض الشباب على الثورة ، وعلى استلهام روح « سي سليمان » الذي قتل حديثا .

لكن التهكم الذي يطعن سعيدا في كبريائه لا يهمد .. وجميع الذين يعملون معه في مزرعة « السير هارولد » لا يجدون في قبح زوجه الا مادة للضحك والسخر .. اذن ، كيف سيستطيع ان يصون الاتفاق الذي كان مهما حتى الان ؟!.. لا فائدة .. وينزلق أعمق في الطين .. ويسرق سترة زميله حبيب . بهذه الحادثة ينتهي نضال طويل لا مجد . فمن غير الممكن بعد ان تحتفظ الام ، وكذلك ابنها ، بالاعتراف الاجتماعي الذي كانا يتسوفان منه مبرر وجودهما . ان المجتمع بعد الان ، رغم تجريدهما سابقا من كل وسائل الحياة ، وحرمانهما المطلق ، سينبذهما بعنف ، وسيمنع أم سعيد من مشاركة « النسوة المحترمات » في ندب السي سليمان . وتحاول ان تقنعهن متسلحة بكل الحجج فلا تفلح . بيد انها لا تيأس ، متيقنة من أن هذه المشاركة هي ورقتها الاخيرة . وتذهب الى المقبرة لتسأل سي سليمان ذاته ان كان يرفض ان تندبه أم لا !..

(والموت في مسرحية جينيه ، عبارة عن رحلة تفضي بصاحبها الى عالم ظاهره لا يختلف كثيرا عن عالمنا الذي نعيش فيه . والميت يمضي بحسابنا الزمني ثلاثة ايام ، حتى يجتاز المفازة الفاصلة بين العالمين . خلالها يحتفظ بنفس تكوينه البشري بعد ان يتصلب ويتخذ شكلا ثابتا . للحقد فيه لون حاد جاف، والمواقف تمايز نهائي كامل) .

واذن فان ام سعيد في الحقيقة تطلب خلاصها من ميت لا يزال ينتمي الى عالم الاحياء ، والى شتى مواضعات البشر على الارض . لذلك فهو كالاخرين ، لا يرى فيها الا ام لص لا يحق لها ان تندبه ... ويؤكد نهائيا ((نبذها)) خارج اللعبة الاجتماعية . ويصبح لزاما عليها ان تنتمي الى ((حضيضها)) الخاص الخامل تحت مواطىء الاقدام ، وخارج/حدود القيم والسلالم و النظم . هناك ستتساوى الاشياء في نظرها . وستذوق كوردة — ذروة البقاء — الايقاع الصافي في داخلها ناجية من السقوط في الخديعة . بمعنى اخر ، ستنتمي لنفسها ، وحيث لن يكون هنالك بعد ما تخسره ، فستجد الشجاعة لتبني وجودها، والوضوح الكافي لادراك طبيعة الناس الذين تعيش الى جوارهم ... وتلك هي ((اغنية)) جينيه الاثيرة . في الشر .. في القذارة .. القذارة الشاملة ، حين نتحرر من هموم (اسمنا الاجتماعي) قد نعثر على الاخلاص والصفاء وجدارة الاكتشافات الحياتية الباهرة . والسد الذي يخفي وراءه ذلك الايقاع الصافي لم تتجاوزه حتى الان الا مومس كاملة قطعت كل صلاتها مع حقارات الاخرين للكرامة والشرف ، وعائلة معدومة .. منبوذة .. بالية الهوية ، تستطيع الان لا مبالية ان تغطس كليا في الطين ، وان تجد في الشر الملجأ الدافىء الذي يحتضنها كانه الام .

ويحترف سعيد وامرأته ((ليلى)) السرقة ، ترعاهما الام بعد ان تقوض بيتهم ، وانقذفوا الى ظاهر المدينة بعيدا عن الناس ، منبوذين بين الانقاض . ثم يسجن سعيد وليلى .. ثم يتشردان .. طويلا يتشردان ، ولا ملجأ لهما سوى احضان ((شرهما)) الام ، والاب ، والارض .

والملحمة واسعة .. مكتظة كقصة البشر . ففي نفس الوقت، وعلى صعيد اخر تتقدم جماعات ومشاهد اخرى لتتبلور لهذا الوضع تجسيدا أعم . فالشعب الجزائري كله انذاك ، كان يعيش في الطين تحت سلطة المستعمرين الفرنسيين . — الظاهرة الفردية تتسع لتشتمل مجتمعا — . وفي تحليل بسيط لحالة المواطنين عامة نجد انها لا تتباين كثيرا مع حالة سعيد وعائلته . شعب بكامله يعمل في المزارع والحقول ليزيد تراكم الشحم على جثتي ((السيد بلانكانسي ، والسير هارولد (١))) .. ويعيش في درك من الذلة والخضوع مضيعا هويته واحترامه لنفسه.

ان السير هارولد مثلا ، لا يكلف نفسه مشقة مراقبة عماله ، وانما يكتفي بوضع قفاز فوق رؤوسهم حارسا وقدرا وسلطة .

***

(حبيب عامل جزائري : هل انت ذاهب يا سير هارولد ؟

صوت السير هارولد من وراء الكواليس : ليس تماما سأترك شيئا مني يراقبكم . ما هو افضل ما يمثلني ؟ قضيبي .. بنطلوني .. قفازي ، او حذائي ؟ خذوا .. هوب . ان قفازي سيراقبكم .

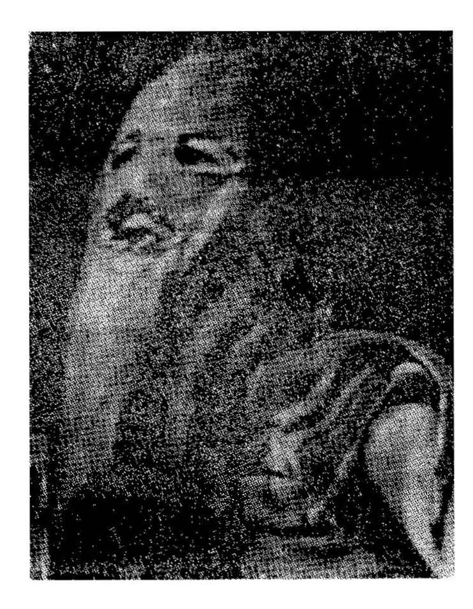
— ويبرز قفاز رائع من الجلد الاصلي ، القي عبر الكواليس . انه يظل مندليا في الهواء وسط المسرح .

سعيد : اكان ينبغي ان تقول له كل ذلك ؟

حبيب : (واضعا اصبعه على فمه ومشيرا الى القفاز اسكت) .

وتكفي هذه الصورة في الواقع للتدليل على الوضع المزري الذي بلغه الشعب الجزائري . ولكم يبرع جينيه في تصويره الكاريكاتيري الفاضح للمستعمرين الفرنسيين لجشعهم وتفاهة محتواهم اللاانساني .

(١) لا يوحي اللقب والاسم الانكليزيين هنا ، بان ما يقال عن الاستعمار الفرنسي يقال ايضا عن الاستعمار البريطاني ، وان عيني جينيه تستشرفان خلف الحدود الجغرافية وسع المجرة .



ليلى ... ابشع امرأة في المنطقة

وفي رسومه اللاذعة للجيش الذي كانوا يستخدمونه حاميا لمصالحهم وشرورهم . الجيش الذي يتابع احلام العودة الى عام ١٨٤٠ ، والذي يسوده شكل من العبودية ، يتتبع الرقيب فيه حس السيادة باذلال العسكري ، وفيض من الافكار الضحلة الزائفة ، المتعلقة بالمجد والعظمة، واعادة صياغة التاريخ . ويعلم الرقيب جنوده بأن الحرب كالحب تفان واخلاص . بل لا فرق مطلقا بين الحب والحرب . ووسط مشاهد كثيرة يختلط فيها التهكم اللاذع ، بالتعرية المتطرفة ، يخفق علم فرنسا ، ويدوي المارسيليز .. (هذه الفقرات التي تصور الجيش الفرنسي سيركا يغص بالمهرجين ، والمستعمرين دمى محشوة بالسفالة ، هي التي اثارت حنق المحاربين القدماء والفاشستيين الصغار الذين ما فتئت تراودهم احلام تاريخية مضحكة) .

وهكذا .. فان الشعب الجزائري يحيا في بلاده ((النبذ)) الذي تعيشه عائلة سعيد . وفي أسفل السلم ، عندما يبلغ الاذلال مداه ، ولا يبقى بعد ما يخسره . (اذ خسر كل شيء) ، يجد لحظة صفائه ، التي تمنحه الشجاعة ، تمنحه اتفاقه مع نفسه ، وتفجر تمرده . بين الانقاض، كان سعيد يمضي وزوجته للسرقة متغلغلين اكثر في عذوبة ((شرهما)) . وكان الشعب كله هو الاخر ، ينتفض ليبحث عن ملجأ في الدم ، في العنف ، في الثورة ، وبتعبيرات جان جينيه في ((الشر)) (١) .

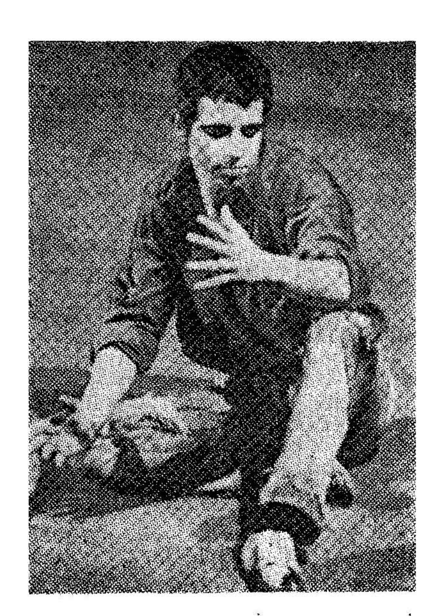
وكانت خديجة ، ملهمة الثورة ، هي اول من تدفقت في ذهنها هذه الرؤيا ، ونسمعها بعد مقتلها خلال الايام الثلاثة التي تستغرقها رحلتها الى عالم الاموات ، تصرخ في شباب الجزائر تستحث شجاعتهم ، وتعطيهم الاوامر ، ثم تهتف من اعماقها :

(— ايها الشر .. ايها الشر المدهش .. انت الذي بقيت لنا حين رحل كل شيء . ايها الشر المدهش . ها انت تهب لمساعدتنا . ايها الشر تعال فأخصب شعبي) .(٢)

كما انها اول من لاحظ العلاقة العضوية التي تربط بين ((حالة سعيد)) وحالة الشعب الجزائري . ولهذا تنصبه رمزا لهذه الثورة ، وحافزا لها . تماما في نفس الوقت الذي يكون سعيد فيه اما مسجونا او مشردا مع زوجته ، لا تكترثه هذه الضجة المتظاهرة حوله ، وفي نفس

(١) ينبغي الا تثير الكلمة حفيظتنا . فالشر لدى جينيه ، يختلف عن المدلول للكلمة . هو ليس نصف الثنائية الكونية المواجهة ، بل حالة وجودية متكاملة ، يفزع اليها المنبوذون ، والمتساقطون من بين تروس العجلة الاجتماعية المعطوبة ليلتقوا انفسهم وبداياتهم . ولا نبالغ اذا وصفنا هذه الحالة بأنها ارض ((النبل الانساني)) والصدق الحقيقي .

(٢) فماذا يمكن ان يكون هذا الشر سوى البقعة المضيئة .. بقعة البداية والانطلاق .



سعيد بطل المسرحية

الوقت الذي تكون الام فيه هائمة على تخوم وحدتها ، وفي منفاها غير عابئة ايضا بكل ما يدور حولها ... وتندلع الثورة ، ويخيم على الارض ضوء باهر من الرصاص والنار والدم .. يموت شباب .. تحترق بيوت .. يتراجع الفرنسيون . وسعيد ضائع في القفر مع زوجه . والام توالي تشردها المنهك . وفي يوم ، بمحض الصدفة فقط ، تقتل – الام – فرنسيا ارادت مساعدته . وكانت تلك سخرية بالنسبة لها ، فهي ليست مع او ضد احد . ومنفاها هو موضوع اخلاصها الوحيد . لكن الفرنسي قد مات . وعليها ان تجره الى ابديته . تجره .. وتجره ، ثم في النهاية تضجر من كل شيء ، وتقرر الرحيل :

(– اخرجوا .. اخرجوا يا سادتي الالهة . اخرجوا .. اتركوني اخلص نفسي من الشوك ، والاحزمة ، والجثث ، والاحياء ، والهتافات ، وبرك الاسماك ، والاسماك ، والبحيرات ، والمحيطات . انني كلبة من فصيلة تصطاد الطيور والاسماك) .

وعلى عتبة الابدية نكرر اللازمة التي ترافق كل عبور جديد :

(الميت الجديد : اي .. حسن

ميت قديم : اي .. نعم

الميت الجديد : مثلا ..

ميت قديم : هكذا ..

الميت الجديد : ونفعل كثيرا من القصص !

ميت قديم : ما المانع ؟ ينبغي ان نتسلى جيدا) .

ثم نلج الى السلام .. والابدية بالنسبة لجينيه لا تختلف – كما قلنا – من حيث الشكل عن عالمنا ، بل لا يفصلها عن الحياة سوى حاجز ورقي يخترقه الميت ، فيصبح في الابدية . لكن جوهريا ، هنالك فروق كثيرة . ففي هذا المكان يتحرر الانسان من كل الاثقال . من كل القيود . من الكذبة . (ورغم كل ثقل التراب ، فاني احس نفسي اكثر خفة ، هائلة على وشك التبخر ، وسيسري عصيري في عروق الاعشاب (1) والبلوط ، وانبدد عبر بلادي) .

والابدية تفضح بالنقاء المطلق ، وتتألق أرجاؤها بالنصوع .. وتنتهي كل الخلافات . ينسى البشر جنسياتهم واطماعهم وحروبهم وشرورهم ، مستعيدين من جديد طفولة نظيفة يسودها الائتلاف والانسجام .

(خديجة : أيمكن ان نستمر في مساعدة هؤلاء الذين فوق « تعني الاحياء » ؟

سلي سليمان : نساعدهم على ان يصبحوا ما كنا نريدهم ان يصبحوا حين كنا فوق ؟

خديجة : نعم .

– ينفجر الجميع في ضحك عذب .

ابراهيم : معنى هذا ، انك تفسرينا على ان نموت اقل . في حين انه يجب ان نموت أكثر) .

نعم .. ان يموتوا اكثر . وكلما ازداد موتهم ، وارتبطوا اوثق بأبديتهم ، سيزداد تحررهم ، وتبرق نصاعة نفوسهم . وستستمتع خديجة الثائرة الجزائرية للجندي الفرنسي روبير وهو يروي قصة حياته . وفي بعض المقاطع ستنفجر معه بالضحك العذب البريء . في الابدية فقط – وهي ابدية غير دينية طبعا – ينتهي العذاب ، والالام .. تنتهي الوساوس والمخاوف والترددات .

فاذا ما عدنا ثانية الى الارض .. وجدنا ان الثورة تعنف وتنطلق ماضية نحو نصرها العادل .. وينهزم الفرنسيون .. يسقط نظام لا انساني ، ويولد نظام جديد . وبينما كان العدو الخارجي يوحد الشعب ، ويلم اطرافه وتناقضاته . بينما كان الاذلال يصوغ من هذا الشعب صورة أكبر لسعيد . فان الانتصار الان سيعيد الامور الى سلالها القديمة . قد يحور قليلا في اشكالها . لكن النظم هي النظم : والقيم الاجتماعية هي القيم . وعبر كل هذه التحركات التاريخية الضخمة ، سيظل الذين لا يجدون حماية ، الا في « الشر » مسحوقين ومهانين . ان الطفرة الخلاقة التي يحققها مذاق الطين المر ، بعد النصر تفتر حدتها وتتلاشى . وعندئذ يمحو جوع الامتيازات والتجانس ثانية مع العالم . اي انبعاث التناقضات والمفارقات وثنائية السيد والعبد . ولكي يتم ذلك كله لا بد ان ينسى الشعب رمزه ، منطلق ثورته ، وسياق وحدته ، لا بد ان يقتل سعيدا . وتنطلق رصاصات ، ويخر سعيد على الارض ، فيما تجلس امه وخديجة في الابدية منتظرتين وفادته ، وانتهاء سلسلة آلامه الطويلة .

قبل ان يثور استنكارنا هنالك ثلاث ملاحظات تجدر الاشارة اليها :

١ – الاولى هي ان جينيه الذي يرى في كل النظم – الراهنة على الاقل – مصائد فاغرة امام الانسان ، نصبت لتشله وتكرس ظروف شقائه بان تعطيها المشروعية والحماية ، لا يمكن ان يجد في قيام نظام جديد الا خطوة في دارة مغلقة لن تعطي اي امل لنموذج تجربته « سعيد » .

٢ – والثانية هي ان الثورة تتناقض كليا مع النظام . وحين تتوقف الثورات فقط تنهض النظم . لذلك فان ثورة غير مستمرة ، لن تستطيع ان تنجز الا اهدافا جزئية ومحددة ، ولن تفعل الا اقامة نظام جديد ، سيباشر ، لكي يرسخ بنيانه ، ويضمن استمراره ، الى اطفاء حس الثورة ، والى التخلص من رمزها . وجينيه هنا يضع يده على مشكلة اساسية من مشاكل عصرنا ، واعني مشكلة « استنفاع الثورات ، وموتها في النظم » . وقد تخربت ، وتتخرب ثورات كثيرة في عالمنا ، لانها تعبت ، او لانها ارتبطت بأهداف جزئية فحسب ، ظنت بعد تحقيقها انه لم يعد ثمة مبرر لاستمرارها . وطبعا ذلك ظن قاصر .. فليست هناك اهداف نهائية ما دمنا نؤمن بالتقدم الانساني ، وبأن علينا أن نصوغ صورة وجودنا اليوم بافضل من صورة الامس . ولهذا فاما ان تكون الثورة مستمرة ، والا فانها لن تحرز الا تغييرات شكلية . ان جينيه هنا لا يريد ان يدين « ثورة عظيمة » ، او يسيء الى مضمونها .. وقد كتبت المسرحية قبل الاستقلال – ، لكنه يريد ان يحذر مبشرا بالثورة ضد النظام .

٣ – اما الثالثة فهي تذكير جديد بان الجزائر في مسرحية « الحواجز » هي العالم ، وان المأساة الدائرة هي حظ الانساني عامة ، اينما كان .

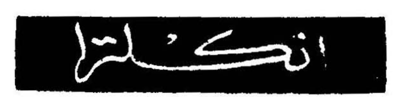
***

وهكذا تنتهي هذه الملحمة الانسانية ، التي لن يفي معها اي تلخيص . عالم شاسع خصيب تقدمه سبع وعشر من المشاهد المحتشدة ، التي تستوعب مختلف مظاهر الحياة الانسانية . والتي يتحرك في اطرها ما ينوف عن تسعين شخصية . ورغم هذا التعدد الهائل ، والامتداد الفسيح ، فان الوحدة الدرامية لا ينالها ايما تفكك او تشتت يستقطبها سعيد وعائلته على نحو من الاحكام لا يذكر الا ببريخت وان اختلف المنهج الفني لديهما .

(1) الكلمة في الاصل الفرنسي Salades ، وقد وجدت ان كلمة « الاعشاب » قد تكون أصح من الترجمة الحرفية « سلطة » .

أما اللغة، فتبلغ، وهي مثقلة بأحط خبايا الناس، بأقذر صورهم وتعبيراتهم، لجة الشعر الملحمي، حيث للاعماق اصداء كونية بعيدة تجيش في القلب قبل الاذن. وللحديث عن (الصورة واللغة) في مسرح جينيه ينبغي ان يفرد المرء وقفة اطول. وكذلك الامر بالنسبة للتجسيد الفني المدهش الذي حققه المخرج « روجيه بلين » وممثلو مسرح الاوديون.

سعد الله ونوس



الجديد والرواية

مترجمة عن ملحق التايمس الادبي الصادر في ٣٠ اوكتوبر ١٩٦٥

***

ان من يستعرض ردهات حضانة القصة ويلاحظ الروايات الوليدة تصارع للخروج الى عالم الظواهر، يشعر وكأن الحرارة تهبط عندما يعود لقراءة روايات بلغة أقل نفسا. فلو أخذنا أي أربع روايات اسبانية بدون تعيين فستبدو لنا بليدة في اخلاصها للمصنعات المحاطة بالتقديس من حيث الموضوع والتعبير، في حين أنه لو جرى نقاش نقدي حول الرواية فانه يجري طبقا للشروط القديمة بصورة كاملة، بل ويدافع عن نفس هذه التصنعات باسم الواقعية اذا دعت الضرورة.

ومهما ادعى « ألن روبيه كرييه » حول انقراض الاشكال التقليدية للرواية فان هذه الاشكال ما تزال مقبولة في اسبانيا وانكلترا ومكانات اخرى بدون جدال. وانها تتشبث بالبقاء في الاقطار الجديدة بعناد اكثر منه في الاقطار القديمة.

***

ان الاخفاق النسبي للرواية الفرنسية الجديدة حتى الان في تخطي الحدود قد يبدو محيرا عندما يتذكر المرء الثقة التي يتحدى بها السيد « روبيه كرييه » حق الاشكال القصصية التقليدية للقرن التاسع عشر في ان تكون ممثلة للعالم الحديث. فاذا كان الروائي حقا هو المعبر عن « روح العصر » فاننا نتوقع ان نرى سمات اكثر للتجارب المتشابهة في أقطار أخرى الى جانب فرنسا. لكن هذا المفهوم الهيكلي الذي يفترض مثل هذه الروابط الوثيقة بين الاشكال الجمالية والاجتماعية، هو ليس واحدا في كثير من الوجوه في اقطار ذات تقاليد فلسفية مختلفة او اقطار لا تقاليد فلسفية لها على الاطلاق. ثم ان التجريبي الملتصق بالارض سيشكك حتما بالطريقة المنهجية التي ادعت فيها الرواية الجديدة لنفسها في بعض الاوقات الحق في ان تعكس بالطريقة الوحيدة الممكنة افكارا كسقوط العقلانية البورجوازية او النظرية الفيزياوية الحديثة حول عدم استمرارية المادة. اضف الى ذلك اللغة المظلمة لمجموعة كاملة من النقاد الذين يتاجون بكبرياء اليقين، على انه من السهل تعليل هذا التحامل الذي يختفي وراء قناع المنطق السليم والذي ينتهي الى ما يماثل هذه الجملة التي قرأناها جميعا: « ان قراءهم من الطراز القديم بحيث يتوقعون من رواياتهم ان تحكي قصة مثيرة حول أناس يمكن تصديقهم، سوف يستمتعون ب ... ».

ان موقفا كهذا يفترض مسبقا ان التعبير الذي تمثله الرواية الجديدة هو شيء خارجي، انه غلاف ملون بالبوستر يلف نفس البضاعة. الا انه سيكون من الخير نفحص دعاوى الروائيين الجدد في قولهم ان رواياتهم مكتوبة كما نقرأها، أي ان مادتها وشكلها شيء واحد ما دام كل ما نملكه هو الكلمات على الصفحة ولا شيء يسبقها. ان هذا الرفض للتمييز بين الشكل والمضمون هو المقابل لمحاولة علماء الظواهر في ان يكونوا دقيقين بخصوص ما نراه عندما نرى. أن الذي نراه هو الشيء المرئي: لم يعد لنا الحق في استكناه باطن الاشياء او اعتبار ان ثمة مادة غامضة في كتاب مستقل بعض الشيء عن الكلمات التي أوجدته. ان باستطاعتنا ألقول أن الرواية الجديدة هي طريقة للرؤيا اكثر من كونها طريقة للكتابة.

***

والى جانب فرنسا، فهناك حركة جديدة لكتابة النثر في اغلب الاقطار الاوروبية – وبشكل ملحوظ في المانيا وايطاليا – وكل هذه الاقطار تعي الرواية الفرنسية الجديدة بشكل جيد. وربما لم يضع « روبيه كرييه » مقاييس مقبولة للقارىء الاعتيادي، لكن المؤلفين الذين يريدون ان يكونوا طليعيين، أو حتى كتاب معاصرين جيدين، مجبرون الان على ان يحموا عملهم من المضامين الانتقادية للاسلوب العلمي للقارىء.

ان ما يدهش اكثر هو التحول الذي يجري في المانيا، وكتابة الروايات جزء من الانتعاش الادبي العام – يوجد اكثر من ستين انتاجا من المسرحيات الجديدة في المانيا هذا الموسم – لكن الرواية طبقا للنظرية النقدية ما تزال اكثر اصالة هناك من المسرحية. ان مسرحيات « رولف هخهوت » و « هاينر كيبهاردت » هي بمثابة وثائق فوية، ولا يبقى الكثير في مسرحية « مرات ساده » Marat Sade ل « بيتر فايسس » عند تجريدها من الضجة المسرحية التي هي بالنسبة لها مجموعة من التعليمات. ويوجد في المانيا المناخ التجاري الملائم للكتابة التجريبية اكثر مما هو في اي قطر اخر. كما ان الناشرين، سواء للربح المادي او للحصول على الشهرة، مستعدون لطبع تجارب الشباب التي ربما لا يلتفت اليها الناشرون في انكلترا، وبالتأكيد فهم لا يستطيعون بيعها. ان جوا اجتماعيا لكتابة الرواية موجود كذلك: فالالمان ما زالوا متحمسين لاكتشاف موضع الخطأ وكيف يمكن تصحيحه. ولكن والحالة هذه، فبقدر ما يريد الكاتب الشاب ان يجاري الروائيين الجدد فان عليه ان يضع في الحساب المكانة المهيبة ل « غنتر غراس » في عالم الادب. ان عبادة الشخصية قد وصلت حدا بحيث ان مجموعة من مقلدي « غراس » بنفس الشنبات، وعيونهم تنظر من الاسفل لنيبدو خرزيه، قد شوهدت في كل عرض أدبي معلنة: (أن « جونسون » قد انتهى. لم يعد أحد يهتم « بجونسون »). ذلك لان « اوفا جونسون » هو بمثابة قائد لحركة الاستقلال ومثلما كان في السابق في المانيا، فان أفكاره الصلدة حول حرية الادب تبدو قريبة لتلك التي يبشر لها في فرنسا. ان « جيزلا ألسنر » التي ربحت جائزة « فورمنتر » عام ١٩٦٤ ترغب بشدة بالهروب من هر « غراس » وأساليب المانيا بصورة عامة بحيث نعيش في لندن ونقبل نفوذ الهر « جونسون » ونرفض نفوذ الهر « غراس » حتى لو كانت كتاباتها تناقض ادعاءاتها.

***

وقد كان من الممكن ان يكون ل « ميشيل بوتور » تأثير مباشر اكثر عندما قضى سنة كاملة ضيفا على مجلس الشيوخ ومؤسسة فورد في برلين الغربية التي هي مركز الادب الالماني، غير أن وجوده قد تجوهل بشكل واسع. كذلك كانت الحال مع الكاتب البولوني « فيتولد غومبروفيتش » عندما زار برلين، والذي كان لمسرحياته ورواياته في المدة الاخيرة تأثير كبير في المانيا وفرنسا. ومع ذلك فالروايات الجديدة تقرأ ولو كان ذلك في الفراش قبل النوم. ان وجود سلسلة الطباعة المتخصصة بنصوص النثر « الصعب » في كل من فرنسا والمانيا تعمل الان لاخصاب متبادل للثقافة الادبية في كلا البلدين. ومثلما تترجم سلسلة « لينديت » اعمال « راين هاردت ليتاو » الى الفرنسية (الذي هو أكثر شبها بالروائي الجديد من بين جميع الالمان) كذلك فان سلسلة « بروزا فيفا » التي تخرجها دار « هانز » تقدم « دانيال بولانفر » و « ألن روبيه غرييه » الى الالمان.

ان في اعمال كتاب النثر التجريبيين من الشباب الالمان بعض الادلة على هذه القراءة الخفيفة كما يظهر في الكتب الضئيلة الحجم التي تصدرها بعض المؤسسات الالمانية. وان بالامكان ايجاد ليس فقط تأثيرات الهر « جونسون » والروائيين الفرنسيين الجدد، بل كذلك

تأثيرات بعض القدامى امثال «هنريك بول» . ان رواية «تينست» Tynset
لـ « فولفكانك هيلد شيمر » مثلا تبدي اهتمام بالغـــا بالغرفة وسرير النوم والبيت والقرية وجدول اوقات السكك الحديدية وفقا لتقاليد الرواية الجديدة : ولكن الفكر السارح للمصاب بالارق يمكن ان يأخذ القاص لاي مكان في الذاكرة ، وهنا يصبح من السهل ايجاد كثير من المؤثرات بضمنها تأثير « افلين يو » . ان « هوبرت فيشت » الذي ربحت روايته « ملجأ الايتام » جائزة « هيرمان هيسه » لسنة ١٩٦٥ ، يستعمل كما تستعمل « جيزلا السنر » في روايتها « الاقزام الجبابرة » طريقة كتلك التي يستعملها طفل لسرد قصة ، والتي تنسجم لحد كبير مع اللغة البسيطـــة التي فضلها الكتاب الالمان الشباب . وبالنسبة لـ « يورغن بيكر » ايضا فالتجربة طوبوغرافية واسلوبية بوقت واحد :

... ولكن . . . .
. . . .
. . . .
. . . يجب ان . . . . .
. . يجب اولا . . . . . .
... لكنبعد ذلككلنبعد ذلكثمبعد ذلكثمفوقكلشيء لكـن .

ان ترتيب الكلمات احيانا يشبه ما في القصائد الحديثة :

جاءت .
متى كانت .
كانت .
ماذا .
هي .
متى .
لا .
هي .
لا .
ماذا .

او اكثر تعبيرية :

٣١ يـ ———————— و !

وبالاضافة الى هذا النوع من التجربة ، فان الهر « بيكر » ينتج نثرا اكثر رصانة بأسلوب علمي ممتاز . وهناك ايضا رواية «بيتر و. شوتفنز» Hommaqe à Fran reck التي تتأرجح بين النثر والشعر ولكنها بهذه الحالة ليست اكثر من تدفق غير منتظم لشخصية متعددة الالوان مع شكل بافاري مشــوه اكثر مما هو في الرواية الفرنسيـــة الجديدة . ان ما يخيب الامل في وقت تغيير الاشكال الادبية ، ان يبدو من السهل والمغري اخفاء النقص في الابداعية اللازمة وراء ٣٠٠ صفحة من الاستحداث السائر مع الموضة .

واذا كان « راينر هاردت ليناو » هو الـــكاهن الاعلى للروايـــة الفرنسية الجديدة في المانيا ، فان عمل « الكساندر كلوغه » يجـــدد في انجـــاه مختلف ، فرواياته « مجرى الحياة » و « وصف المعركة » ذات أسلوب فهرسي صحفي : فالاشياء الحية المتحركة ، اكثر من مجرد المواضيع ، هي التي تحظى باهتمام الكاتب العلمي . وجدير بالذكر ان الهر « كلوغه » عمل كمنتج ومخرج سينمائي في جماعة « اوبرهاوزن » ولذلك فان التأثير الفرنسي في أعماله ليس تأثير الروائيين الجدد بقدر ما هو تأثير الموجة الجديدة من مخرجي الافلام أمثال « جان لوك غودارد » . والسيد « غودارد » صانع أفلام ذات اتجاه أدبي قوي ويقصد من الكلمات التي ينطقها الممثلون في أفلامه ان يصغي اليهـــا . ان هناك مشاهـــد لا تتحرك فيها الكاميرا وذلك لكي توفر على المشاهد الالهـــاء البصري : وهكذا فليس الامر ان اعمال الهر « كلوغه » تشبه النصوص السينمائية (كما هو الامر في بعض روايات غراهام غرين) ، فالواقع ان مدرسته ليست مدرسة النظر ، بل الاقرب الى الحقيقة ان نقول ان السيـــد « غودارد » الروائي الحامل عدسة التصوير ينتمي الى مدرسة الكلمة السينمائيـــة .

والروائيون في الاراضي المنخفضة مشاغلهم الخاصة ، التي تبتعد بعضها تقريبا عن تلك التي في فرنسا ، مثال ذلك رد الفعل ضد التزمت الكالفني الذي يمكن رؤيته في أعمال « جان ووكرز » و « زيبرن بولت » و « ولم براكمان » . أن الموضوع فـي عمل « كالامسيات » لـ « ج. ك. فان هت ريف » ــ وهو فظاعة يوم الاحد في عائلة بورجوازية صغيرة ــ يلتقي مع النقد الاجتماعي الفظ للهر « غراس » والسيدة « السنر » اكثر من التقائه مع الرواية الجديدة . (في رواية لاحقة يستخدم ايضا فكرة طفل يطرد الارواح المنبعثة من عالم البالغين) . ويمكن العثـــور على شيء من نفس الاسلوب لدى « انتون كولهاز » الذي ينقل وظائف الانسان للحيوان . ان ما تدور حـــوله رواية « سيمون فيستجيك » الاخيرة ــ الحديقة التي تعزف فيها الفرقـــة الموسيقية ــ مع ضغوط حياة المدن الصغيرة يمكن ان يرد الى تأثير المدرسة التوتئية ، شأنها في ذلك شأن التمرد الضاري لـ ف. ف. هيرمان » على حياة الاقاليم .

ويوجد بالمقابل من هذا مثل أعلى مقبول بصورة عامة تقريبا للكتابة اللاخطابية (كلام عامي ينزع نحو التعبير البسيط) والذي هو مـــن أصل انكلو ــ سكسوني . ورواية « تصنع » لـ « ادريان فان درفين » مثل على هذا ، وكذلك أعمال « رمكو كامبرت » رغم انه يدين ايضـــا ببعض الشيء الى رواية « زازي » لـ « ريمون كونو » . وربما يكون الكاتب الوحيد الذي يظهر تقاربا واضحا مع الـــرواية الجديدة هو « هوغو كلاوس » الهولندي الذي يكتب قصـــائد وروايات وقصصا ، والذي كتب مسرحية « سكر » التي تعتبر المسرحية الوحيدة المهمـــة منذ الحرب . وكما هو الامر مع « ميشيل بوتور » و « كلود سيمون » فان على القارىء ان يعزل أجزاء من قصصـــه من أجل اعادة بنـــاء الحبكة . الا ان روايته الاخيرة « ما يخص ديدي » ذات بناء تقليدي ، وقد لاقت نجاحا اكبر لدى الجمهور .

***

وفي ايطاليا سنة ١٩٦٣ انطلقت جماعـــة ٦٣ Gruppo 63 فـــي بالرمـــو عـــلى غرار جمـــاعة ٤٧ Gruppe 47 الالمانيـــة . وكانت تأمل ان تنـــافس الروائيين الجدد في فرنســـا ، وتهاجم كذلك الكتاب الوطيدي المراكز أمثال « بيير باولو بازوليني » و « ألبيرتو مورافيا » . وقـــد تصدر هذه المجمـــوعة « ادواردو سانكوينيتي » و « امبرتو ايكو » . والمؤسف ، على كل حال ، ان كتاب الطليعة هؤلاء قد عمدوا ايضا الى مهاجمـــة أنفسهم : فقد تبعثرت جهودهم ، ويبدو انهم قد تشابكوا اكثر مع جماعة ثانية من الطليعة مـــن الشماليين I Novissimi . ان ما يخيب الامل هو ان الحمى الذهنية للسنتين الماضيتين لم تتمخض الا عن مقدار ضئيل من الكتابة الجديرة بالذكر . فاهتمام السنيور « ايكو » بجويس والرواية الجديدة الواضح جدا في كتابه النقدي « اوبرا في الهواء الطلق » الذي طبع قبل ثلاث سنوات ، بدأ أخيرا يتجه الى الثقافة الشعبية . فمقـــالان من مقالاته الاخيرة يدوران حول « الفول السوداني » و « ٠٠٧ » . وكذلك فان « مدرسة النظر » لـ « البرتو ارباسينو » قد آلت ايضا الى نوع من الريبورتاجات المقبولة لدى صحيفـــة L, Espresso والتي هي شيء مقارب جدا الى ثرثرة في قاعة الاستقبال . لقد دعاه النقاد الذين لا يتجاوبون معه : بـ « جهـــاز التسجيـــل المتقـــن الصنـــع » .

ان شيئا واحدا مشتركا بين «مدرسة بالرمو» والطليعيين الشماليين I Novissimi هو عدم اهتمـــامهم النسبي بتأثيرات الانكلو ــ ساكسون . صحيح انهم جميعا قرأوا « ادموند ولسون » وان السنيور « ارباسينو » يميل الى « ماري مكارثي » : ولكنهم كما يبدو يظهـــرون اهتماما اكثر في كل من فرنسا والمانيا ، فـ « غراس وجونسون وموسل » يعنون بالنسبة لهم بقدر ما يعني « همنغواي » لـ « اليوفيتو ريني » .

ان هناك نشاطا كبيرا ((للطليعة)) في ايطاليا . وان ((ناني بلستريني)) مثلا يؤلف قصائده حول آلة حاسبة (تقريبا كما يؤلف ((جانيس اكسيناكس)) في باريس موسيقى حول آلات حاسبة) . غير انه في الحقيقة لا توجد هناك تربة خصبة يمكن للرواية الجديدة ان تتأصل فيها . ان أحد الاسباب هو ان الكتّاب الثابتي المراكز انفسهم يمرون بمرحلة أزمة . ف ((جيورجيو باساني)) و ((كارلو كازولا)) ينتجون عملا اكثر تقليدية بالشكل حتى من رواية ((الفهد)) . وان ((ايتالو كالفينو)) الذي هو من خيرة كتاب الجيل المتوسط ، لم ينتج شيئا بعد النجاح الضئيل لاحدث رواياته ((يوميات عامل السيكتاتورا)) . فبازدياد الاضطراب في الادب التقليدي ، فان الطليعة تتجه نحو الانهيار : فتطلعاتها الاممية غير كافية لتخليصها من اقليمية كونها اقليما بحد ذاتها .

***

لقد تسرب نفوذ الرواية الجديدة الى انكلترا ايضا لحد ما : أي النفوذ الواعي وليس فقط تأثير النماذج الانكليزية الخاصة للروائيين الجدد ، مثل ((فرجينا ولف)) و ((ايفي كومبتن برنت)) الذين هم بالاحرى موضوع اخر . (لقد تبين في مقالة عن الفن في شباط ١٩٦٥ ان هناك أبا آخر ((للرواية المضادة)) : هنري غرين) . وأحد المدافعين الرئيسيين عنها في انكلترا هو ((راينو هبنستول)) الذي دعا عمله النقدي ((التقليد الرباعي)) ، بشكل يدعو الى الثقة ، الى نوع من التهجين بين ((الرواية البطولية المضادة)) للسادة ((اميس)) و ((وين)) وبين التكنيكات الفرنسية الجديدة لاواخر الخمسينات . ففي روايته ((الباب الموصل)) يبدو هو نفسه منطلقا نحو اعداد شيء من هذا النوع ، متناولا ((ستراسبورك)) مثل تناول صديقه ((ميشيل بوتور)) لـ ((مانشستر)) في ((استخدام الوقت)) . الا ان السيد ((روبيه غرييه)) سيكون بالتأكيد قد دعاها معالجة ذاتية غير علمية لموضوعها ، وأحيانا يصبح حب المؤلف لفرنسا تصنعا ظاهرا واشاعة للعاطفية بصورة غير واعية في الاقتصاد المتقشف في اسلوبه النثري .

وثمة محاولة اكثر سعة وطموحا بكثير ، لايجاد شكل جديد ، وبأساليب غالبا ما تذكرنا بالفرنسيين ، قد جرت من قبل ((دورس لسنك)) بروايتها ((دفتر الملاحظات الذهبي)) بتركيبه التلصيقي وقصصه المتداخلة (التي زعم انها اخذت عن دفاتر ملاحظات مختلفة) وانتقالاته من الخيال الى الحقيقة وبالعكس . انه انتقال جديد بصورة كلية لكاتبة واقعية لامعة ، وان لم يكن مثمرا حتى الان ، فانها لم تواصل بعد هذا النوع من الكتابة . وليست ((الثلاجة)) لـ ((آن كيبين)) قريبة من الرواية الجديدة كما يقال احيانا : انها بالاحرى تذكرنا بـ ((كافكا)) و ((غراهام غرين)) مع انه قد قيل انذاك انها تميل الى كتب ((ناتالي ساروت)) . الا ان ((كريستين بروك -روز)) في روايتها ((OUT)) التي طبعت بعد روايات كل من ((هبنستول)) و ((مسز لسنك)) بسنتين قد توصلت الى شيء اقرب الى النموذج الفرنسي او ((ضد النموذج)) . فالحوار هنا ، مع ان قسما منه لا داعي له ، يجري بالطريقة الفرنسية ، بالخطوط اكثر منها بعلامات الاقتباس . والقطع الوصفية بعرية لحد كبير . ان الشخصية المركزية المصابة بفقدان الذاكرة التائهة وسط واقع محير ، والتكرار الواعي وعنصر الرواية العلمية ، تذكر كلها بملامح للرواية الجديدة .

وفي حزيران ١٩٦٣ اجتمعت رابطة الكتاب الاوروبيين في لينينغراد لمناقشة ازمة الرواية . والذي يلفت النظر هنا هو الجدية التي نوقش بها السد ((روبيه غرييه)) ونظرياته من قبل الكتاب الحاضرين من اوروبا الشرقية . وفي الحقيقة فقد كان المشاركون الانكليز أقل بكثير حتى من الكتاب الروس في تجاوبهم مع موضوع البحث : ف ((انكز ويلسون)) قد ناقش مجمل مفهوم كون الشكل الفكتوري للرواية قد أصبح باليا ، والذي هاجمه الروائيون الجدد ، وسفه معظم حججهم باعتبارها ((مناظرات غير مألوفة وعقيمة منعكسة بشكل لغو ميتافيزيقي مشوه)) . أما السيد ((وليم غولدنك)) فقد شكا من طول الوقت الذي يستغرقه المتحدثون . الا ان ((يوري هايك)) و ((ايليا اهرنبورغ)) و ((ليونيد ليونوف)) جميعهم اولوا ادعاءات الروائيين الجدد جدية أكثر ولو كان ذلك لمجرد مهاجمتهم باعتبارهم أمثلة ((للشكوكية الجذرية والعدمية الاجتماعية والخلقية)) . ان هذه المناقشة لم تنشر في انكلترا الا في ((مجلة اليسار الجديد)) .

ان الرواية الجديدة لا تملك أتباعا صريحين في اوروبا الشرقية ، رغم ان الروائي الجيكي ((جوزيف فيلكس)) قد كتب عنها وان ((لاديسلاف بوبليك)) يستعمل الريبورتاج والكتابة الوثائقية بشكل مخالف للتقليد المتبع . لقد تغيرت الرواية هناك بدون شك ، لكن التغيير الاكثر كان على مادة الموضوع الذي أصبح أضيق وأكثر ذاتية والذي اصبح يسبر بشكل اكثر عمقا . الا أن الوقت ربما يكون قد حان لتغييرات شكلية ايضا ، وبالتأكيد فلم تعد هناك نفس المعارضة لهذه التغييرات كتلك التي كانت أيام ستالين . وربما كان من الصعب علينا في هذا البلد ان ندرك ذلك ، بسبب نفورنا من النظرية وشكوكنا حول اساس ما بدا مناظرات عقلية خالصة ، غير ان هذا وقت تكنيكات قصصية متبدلة في كثير من أصقاع العالم ، ومدرسة الرواية الجديدة تلعب دورا فيه بعد ان اجتازت قمتها في فرنسا منذ وقت طويل . اما ما اذا كانت هناك حقا أية أزمة في الرواية فتلك مسألة اخرى تماما . وربما يناقش البعض انه اذا كانت هناك ازمة فانها تعود الى عدم قدرة تكنيكية وعدم وجود أي شيء يقال ، وكلتا هاتين النقطتين قد شجعهما الاناس الذين يدعون لانفسهم الحق في حل الازمة . والنقطة المهمة هي ان الرواية الجديدة لا زالت موضوعا للحديث . وطالما جرى ذلك فسيبقى هناك روائيون يدفعهم الفضول الى تجربة أساليبها .

ترجمة
سعدي عبد المجيد الحديثي
بغداد



الجوهر وقيمته في حياتنا الادبية

الجمهورية العربية المتحدة

***

حينما يقف الشيخ الطيب « طه » عمدة قرية الفتى مهران ، بطل مسرحية عبد الرحمن الشرقاوي ، وفتى فتيانه الجسور ، حينما يقف « طه » متأملا مفكرا يسائل نفسه : « ما الذي يجعل للجوهر قيمة ؟! » فانه لم يكن باحثا مثاليا عن جوهر ميتافيزيقي يكر وراء كل ظواهر العالم وأشيائه المتناثرة ، وانما كان يجتاز لحظة الكشف عن حقيقة انسانية بسيطة وشاملة ، لحظة أن انتصر احساس الفتى « وائل » وايمانه بانسانية صديقه وزعيمه « مهران » وبحق مهران ايضا كانسان في أن يخطىء أو يصيب ، حقه كانسان في ان يمارس حياته ، انسانيته، كان الشيخ طه يجتاز هذه اللحظة لكي يكشف عن جوهر العلاقة التي تربط بين هذين الرجلين ، وائل ومهران . ولم يكن ذلك الجوهر الثابت والاصيل هو مجرد « رجولة » مهران وفتاه وائل في مواجهة مرارة الحياة وما قد تعدو به على صداقتهما ، وانما الجوهر الذي اكتشفه طه واكتشف قيمته في آن معا ، هو أن مهران ووائل يقفان بفطرتهما البسيطة والشجاعة الى جانب الانسان فيهما وفي الناس . هذا هو الجوهر وهذه هي قيمته . وقوفهما الى جانب الانسان الساعي الى حقه في ممارسة الحياة بعيدا عن قهر الاذلال او ضباب التأليه حق الانسان في ان يفعل ، فيخطىء أحيانا او يهتز يقينه ، حتى لو كان المخطىء هو مهران البطل ، او كان وائل هو صاحب اليقين المهتز الذي يعود اليه ثباته !

***

ترددت طويلا قبل ان اكتبَ هذه المقدمة التي أعترف بطولها ، كما أعترف بأنها لا علاقة مباشرة بينها وبين موضوع رسالة القاهرة في هذا الدارس الادبي الكبير السابقة ابان طلبه في الجامعة في قسم مقالات الدكتور لويس عوض التي نشرت منذ عام وبعض عام في الاهرام بعنوان « على هامش الغفران » ، صدرت في احدى حلقات سلسلة كتاب الهلال تحت العنوان نفسه . وعلى الغلاف الخلفي للكتاب فقرة احسب أن كاتبها هو الدكتور لويس عوض نفسه يقول فيها : « والحق ان جوهر المشكلة التي اثارها الدكتور لويس عوض هو جوهر المشكلة التي اثارها من قبل الدكتور طه حسين في العشرينات ومعه كافة أنصار الجديد ، ألا وهي ضرورة فتح باب الاجتهاد في دراسة تراثنا كمقدمة لازمة لتجديد هذا التراث . اما انصار القديم فموقفهم كان دائما « تقديس » التراث القومي واعتباره مساويا لذاته منقطع الوشائج بكل ما حوله من تراث انساني عظيم » . ولكن كاتب هذه الفقرة أغفل حقيقة هامة حين قارن بين ما فعله الدكتور طه حسين في العشرينات من هذا القرن ، وبين ما فعله الدكتور لويس عوض بعد اربعين عاما كاملة . الفرق هنا هو الفرق بين الدكتور طه حسين وبين الدكتور لويس عوض . فالدكتور طه حسين لم يكن « ضعيف الاحساس باللغة العربية ... » كما قال الدكتور لويس عوض عن نفسه في مقدمة ديوانه « بلوتولاند » منذ عشرين عاما ، كذلك لم تكن معرفة طه حسين بالتراث معرفة عرضية او طارئة وانما كانت معرفة أصيلة بعيدة الجذور في اعماق تكوين طه حسين الثقافي والروحي ، لم يكن « تثقف » طه حسين بالتراث ومعرفته به وخبرته بتاريخه وشعابه نتيجة لاحساس بالنقص الثقافي الذي تكفي لتغطيته مجرد القراءة السريعة الخاطفة او المفاجئة ، ولم ينبع اجتهاد طه حسين في تفسير التراث من احساس مرضي بأنه « ناقد عربي كبير » وانه مطالب على ذلك بدراسة تراث العربية الثقافي والروحي وبان يكون له انتاج منشور يحمل اثار هذه الدراسة وذلك الاجتهاد . ذلك اننا نعتقد ان معرفة الدكتور لويس عوض بالتراث انما هي معرفة عرضية وطارئة ، ونعتقد ان محاولته لقراءة التراث العربي انما هي نتيجة لاحساس بالنقص الثقافي ـ وليست نتيجة ايمان بضرورة بعث هذا التراث واعادة النظر فيه لتجديده ولربط نمونا الثقافي المعاصر بجذورنا التراثية العربية ـ خاصة بعد ان اصبح الدكتور لويس عوض في الوضع الذي يطالبه فيه الناس بالرأي ـ باعتباره ناقدا كبيرا ـ في مشكلات حياتنا الغفران لابي العلاء المعري ، الى رحلة دانتي الليجيري الى الجحيم الثقافية والفكرية والروحية ، ونعتقد ان قراءة لويس عوض لهذا التراث انما كانت قراءة سريعة وخاطفة لم تكن لها جذور ابدا في حياة هذا الشهر . ففي الاسبوع الاول من شهر ابريل ، صدرت مجموعة اللغة الانكليزية ، او في اثناء اعداده لرسالاته الجامعية في انكلترا او في الفترة التي اشتغل فيها بترجمة هوراس اوبروميثيوس طليقا لشيلي او دراسة وتدريس ادب اللغة الانكليزية والاداب الكلاسيكية الاوروبية القديمة .

خرجت دراسة الدكتور لويس عوض اذن « على هامش الغفران » في كتاب مجمل القضية التي يثيرها هو افتراض وجود علاقة تبادل ثقافي واسعة بين الاداب اليونانية واللاتينية والعربية والاوروبية الايطالية بالذات) في القرون الوسطى وفي عصر النهضة . واختار الدكتور لويس ميدانا لدراسته ، تلك الاعمال الادبية التي تحاول تصوير الدار الاخرة ، من رحلة اوديسيوس هوميروس الى هيدز الى رحلة اينياس فرجيل الى هيدز ايضا ، الى رحلة ابن القارح الى الدار الاخرة وما قابله من احداث ومواقف يوم القيامة في رسالة الغفران لابي العلاء المعري ، الى رحلة دانتي الليجيري الى الجحيم والمطهر والفردوس في الكوميديا الالهية .

ولسنا نشك للحظة واحدة في معرفة استاذنا الدكتور لويس عوض بالتراث اليوناني او اللاتيني او المسيحي الوسطي ، وهو مترجم افلاطون واسخيلوس واريستوفانيز وهوراس وشادم فرجيل ودانتي . ولكننا قد نتوقف عند طريقة استخدام الدكتور لويس لهذه المعرفة . فحينما يقول الدكتور لويس عوض بان : « اوديسا هوميروس هي أقدم نص ادبي نعرفه جاء فيه وصف للجنة والجحيم وربما لذلك المطهر الذي يقال انه قائم بينهما ، فالاوديسا فيما نعلم قد نظمت في زمن ما ما بين ۱۰۰۰ ، ۸۰۰ ق.م ... » (ص ۱٥ على هامش الغفران) ، فاننا لا نشك ايضا في ان الدكتور لويس يعرف « كتاب الموتى » المصري القديم ، وانه قد كتب في معابد منفيس القديمة قبل التاريخ الذي ذكره بما لا يقل عن الفين من الاعوام ، وان « كتاب الموتى » نص ادبي لا شك فيه ، وانه يحتوي على وصف تفصيلي للعالم الاخر الذي تصوره المصريون القدماء . كذلك نعتقد ان الدكتور لويس عوض يعرف ـ او ينبغي ان يكون عارفا ـ ان ملحمة جلجامس ـ البطل البابلي ـ قد

وضعت قبل التاريخ الذي ذكره بالف سنة على الاقل في شومر واكاد قبل انتقالها الى بابل ، وان هذه الملحمة ـ او الاجزاء التي وصلتنا منها ـ تحتوي على وصف تفصيلي للدار الاخرة كما تصورتها حضارات ميسوبوتاميا ـ من خلال رحلة بطلها الى هذه الدار سعيا وراء المعرفة . ولسنا نريد الاستطراد في تعقب تأثرات الثقافة اليونانية بثقافات مصر وبابل وفارس عبر ميديا ـ التي ذكرت في الالياذة ـ وعبر امارات ومستعمرات ومدن الايونيين واليوليين الاغريق على سواحل الاناضول وجزر بحر ايجه ، وعبر مدن الساحل الفينيقي وشمالي وادي النيل .

وحينما يتساءل الدكتور لويس عوض قائلا : « اننا لا نعرف ان كانت جزيرة ايايا هذه جزيرة الحياة أم جزيرة الموت . فلو كانت جزيرة الموت ففيم ذهاب اوديسيوس الى هاديس مملكة الموتى ليلتقي بروح العراف تيريسياس يستدل منها على طريقه الى وطنه بعد طول طواف وضلال ، ولو كانت جزيرة الحياة فكيف نفسر تجمع بعض اوصاف العذاب ومعالم الموت فيها كتحول البشر الى خنازير وظهور الرب هيرميز فيها وهو هادي الموتى في أخص صفاته .. » . حينما يضعنا الدكتور امام هذه الاسئلة فانما نحس برغبته ـ او اتجاه منهجه الدراسي ـ الى لي عنق النص الادبي لكي يصل عن طريقه الى اثبات فرضية تفصيلية ، مما ينفي عن هذا المنهج صفة الامانة العلمية ، او « الحذر » العلمي والحيطة المطلوبة المفترضة في تفسير النص وتقليبه على وجوهه . ان ذهاب اوديسيوس الى « الجحيم » يعني ان هناك جحيما تعرفه الميثولوجيا اليونانية وتميزه بخصائصه المميزة ، غير تلك التي نراها في جزيرة ايايا او جزيرة كاليبسو او اية جزيرة اخرى .

والكتاب الخامس من الاوديسة يذكر كيف وصل اوديسيوس الى جزيرة ايايا في اثناء هربه من مدينة « ليستريجونيا » التي يأكل أهلها البشر ، وكيف جاء هرمز ـ رسولا من عند الالهة وهذه هي أخص صفاته كما وصفه بها هوميروس نفسه عشرات المرات وكما وصفه بها هزيودوس عشرات اخريات ـ ليحذر اوديسيوس ويحصنه من مكر سيرس (سيرسا او كيركا) مالكة الجزيرة وربتها ، ثم كيف نصحت سيرس بنفسها لاوديسيوس بالذهاب الى الدار الاخرة ، ليعرف مصيره وطريقه كاملا من العراف الكاهن تيريزياس . الجزيرة اذن ليست جزيرة للموت وليست جزيرة للحياة ، وانما جاءت قصتها وسط الملحمة كحدث او episode ليكمل ترابط أحداث الملحمة ، التي ينظر اليها باعتبارها تجميعا تاريخيا لاساطير الشعب ومعتقداته وتاريخ مجموعة من ابطاله وتجميع فضائله ومقدساته وبطولاته وتصوراته عن العالم المحيط به ، جاءت هذه القصة وسط الملحمة لكي تكون تجسيدا لتلك القوى الغامضة التي توهمها الانسان في طفولته العقلية تعيش معه على الارض ـ غير تلك التي تنتظره في العالم الاخر ـ تهدد حياته ورجولته وانسانيته ، ولا يمكن الا « للخوف » ـ الذي تملك قلوب بحارة اوديسيوس ـ أن يمنح لهذه القوى فرصتها الذهبية لكي تحقق كل أغراضها ، التي تتركز في النهاية في استلاب انسانية الانسان وتحويله الى حيوان او « شيء » يدور في فلكها . ان الخوف والعجز هو ما مكن سيرس من تحويل البحارة الى خنازير ، وهي نفس القوة التي لم يكن امام اوديسيوس ـ الانسان الذي وهبته الالهة عشبتها الواقية ، تميمتها ـ قوة غيبية اخرى ـ سوى الحكمة والشجاعة ، الحذر من سيرس وارهابها بالسيف ، لكي يواجهها وينجو من شرها . الجزيرة صورة لبعض مخاوف الانسان في طفولته العقلية في هذا العالم ، وهي ايضا ـ بتجربة اوديسيوس فيها ـ صورة لحلم الانسان للتخلص من هذه المخاوف . ولكن منهج الدكتور لويس عوض ، حينما انتزع هذه القصة من سياق الملحمة ، وراح يقارن صورها بصور جاءت في اماكن اخرى من الملحمة او من اشعار هزيودوس ، منتزعة هي الاخرى من سياقاتها في الملحمة او في الاشعار ، وحينما لم يحاول الربط بين القصة ووظيفتها في الملحمة ككل ، ولم يحاول الربط بين احداث القصة وصورها وبين اصولها في البناء الميثولوجي للعقيدة الدينية عند الاغريق ، حينما حدث هذا ، فقد منهج الدكتور لويس اتجاهه وغرق في المقارنات الشكلية بين ما جاء هنا وما ورد هناك . وفقدت القصة والملحمة جميعا معناهما ، واقتصر الدكتور لويس الى تقرير انه لا يعرف ان كانت الجزيرة ، جزيرة للموت او جزيرة للحياة .

وفي الصفحة التالية (ص ٢٤ ـ على هامش الغفران) يقول لنا الدكتور لويس عوض : « وقبل ان تأسر كيركا (سيرس) ذات الغدائر المجدولة اوديسيوس وتستبقيه في جزيرتها الموهومة ، مر اوديسيوس بتجربة حين تحطمت سفينته وقذفت به الامواج وحيدا على شاطىء جزيرة اوجيجيا حيث كانت الحورية الساحرة والربة الرهيبة كاليبسو ذات الغدائر المجدولة ، بنت أطلس ، ملكة على الجزيرة .. » . ونرجو الدكتور لويس عوض ـ اولا ـ أن يعود الى الاوديسا ، لكي يتأكد من ان تجربة اوديسيوس مع كاليبسو كانت « بعد » تجربته مع سيرس ـ من حيث السياق الزمني لرحلة اوديسيوس بعد سقوط طروادة ـ ولم تكن قبلها . بل ان تجربته مع كاليبسو ـ هذه التي احتجزته بعد عودته من هيدز وبعد ملاقاته لسكيلا المفزعة ذات الرؤوس الستة ، وبعد مروره بجزائر السيرينيد المغنيات ، وبعد نزوله بجزر ابوللو اله الشمس وغضب الاله على رجاله لذبحهم قطعان ابوللو الغضوب ، كانت تجربته مع كاليبسو بعد كل هذه التجارب ، هي اخر ما مر به البطل الجواب اوديسيوس قبل وصوله الى مدينة الفياشيين الذين حملوه على احدى سفنهم الى ايتاكا ، وطنه .

ثم نرجو الدكتور لويس عوض ، ثانيا ، ان يعود الى تجربة اوديسيوس مع كاليبسو لكي يكتشف حقيقة وظيفة هرمز ـ مرة اخرى ـ الذي أوصل اوامر زيوس كبير الالهة بناء على رغبة ميترفا ربة الحكمة وحامية اوديسيوس ـ أوصل اوامره الى كاليبسو بأن تطلق سراح البطل وبأن تزوده بما يعينه على الوصول الى مدينة الفياشيين التي كانت هي المدينة الموعودة باعادة اوديسيوس الى وطنه ، ثم لكي يكتشف الا محل لتكرار صور جزيرة اوجيجيا في صور جزيرة آيايا (وليس العكس) الا بناء على احتمال واحد ـ هو الاحتمال الذي أبرزه الاستاذ بلفينس،

ووافق عليه كل من « ميلين ستيويل » ، « ويليام كوبر » الاول في دراسته المطولة عن الياذة هوميروس وأوديساه ، والثاني في ترجمته للاوديسا ـ وهي أشهر ترجمة الى الانكليزية للملحمة ، هذا الاحتمال القائل بأن قصة سيرس وجزيرة أيايا قد أضيفت الى الاوديسا في عصر لاحق ، يرجح انه عصر الاسكندرية بعد امتزاج الاساطير الهيلينية بالاساطير المصرية القديمة بعد عصر الاسكندر المقدوني .

هذا عن اليونانيات التي لا نشك للحظة في معرفة الدكتور لويس عوض بها معرفة وثيقة ظاهرة لا مطل فيها ، اما عن التراث العربي الذي نشك حتما في معرفته به معرفة تسمح له على اساس علمي « بالاجتهاد » في تفسيره وشرحه وعقد المقارنات المنهجية بينه وبين غيره من الاداب ، فليس لدينا على ما جاء به الدكتور لويس عوض عن هذا التراث في هامشه عن الغفران سوى نقطة وحيدة .

كلنا نذكر بغير شك تلك الضجة التي أثيرت حول شروح الدكتور لويس واجتهاداته لتفسير « رسالة الغفران » لشيخ المعرة ابي العلاء ، ولكشف تأثراتها بالتراث اليوناني القديم . وكلنا نرفض بغير شك الاسلوب السيىء الذي أديرت به المناقشة ، وندين بغير تردد أسلوب توجيه الاتهامات الى عقيدة الانسان او شرفه او وطنيته أو عقله ، خاصة اذا حاول صاحب الاتهام ان يخلط بين تهمته القائمة على مجرد الظن الآثم بالدراسة الادبية وبنتائج هذه الدراسة . ولكن الشيء المؤكد هو ان بعضا من نقاد الدكتور لويس عوض في هذه الاونة ، قد اكتشفوا في حديثه عن رسالة الغفران عددا من الاخطاء العلمية ـ الاخطاء المتعلقة بالحقائق التاريخية او التفسيرات اللغوية او التحليلات المنتهية الى نتائج تتنافى مع قواعد المنهج التحليلي العلمي للظاهرة الاجتماعية او الاثر الادبي موضع البحث .

نذكر من هذه الاخطاء على سبيل المثال ، حديث الدكتور لويس عوض عن اختلاف المعري في شبابه الى خزائن الكتب بانطاكية مع شخص يدعى « ابن منقذ » لدراسة الادب . وقد اثبت ناقد الدكتور لويس بتحليل دقيق ذكر فيه مصادره ان شخصا واحدا يدعى «اسامة بن منقذ» هو من ذكر في كتب التراث مقرونا باسم ابي العلاء ، وأثبت ان اسامة ابن منقذ هذا قد ولد سنة ٤٨٨ هـ ، أي بعد موت ابي العلاء بنحو اربعين سنة . وقد رجعنا الى كتاب الدكتور طه حسين « ذكرى ابي العلاء » فوجدناه قد نقد الخبر على نفس الاسس التي ذكرها الاستاذ الناقد . ونذكر من هذه الاخطاء ايضا ـ على سبيل المثال ـ حديث الدكتور لويس عوض عن راهب « سيشدو شيئا من اوائل علوم الفلاسفة » التقى به المعري أثناء اجتيازه الطريق الى بغداد في دير الفاروس بظاهر اللاذقية ، وان ابا العلاء قد سمع من هذا الراهب كلاما شككه في دينه مما ظهر اثره في شعره الذي كتبه في شبابه الاول . وقد أثبت الاستاذ الناقد ان هذا الخبر لم يظهر في كتب المؤرخين المعاصرين لابي العلاء الذين ترجموا له ، وان الخبر لم يظهر الا عند « القفطي » المشهور بعدائه لابي العلاء ، بعد نحو قرن ونصف قرن من موت شيخ المعرة ، وان كل من ذكروا الخبر بعد ذلك انما نقلوه عن القفطي . ثم ناقش الخبر مناقشة طويلة مدققة مستفيضة من كافة جوانبه ، مناقشة ان لم تدفع الدكتور لويس الى رفض الخبر من اساسه كما فعل ناقده ، فلا أقل من أن تؤثر في تيقن استاذنا الدكتور لويس عوض من خبره ـ الذي يبدو غير ذي أهمية حاسمة في اثبات القضية التي يريد البرهنة عليها ، وهي تأثر ابي العلاء بالثقافة المسيحية واليونانية ـ هذا علاوة على ان الدكتور لويس لم يحاول ابدا ان يذكر مصادره على نحو بين ـ سوى ترديده لكتاب الدكتور طه حسين الذي نقد الخبر واسقطه من حسابه فعلا ـ وسوى ترديده لاسمي القفطي والذهبي دون تحديد لنص معين او دون تمحيص للخبر الذي يبدو انه لم ينقله عنهما مباشرة ، وانما نقله عن كتاب طه حسين مسقطا من حسابه نقد الدكتور طه لهذا الخبر نفسه .

ونذكر من هذه الاخطاء ـ على سبيل المثال ثالثا ـ تفسير الدكتور لويس عوض لبيت شعر قاله ابو العلاء :

فاذا الارض وهي غبراء صارت من دم الطعن وردة كالدهان .

على ان كلمة « وردة » انما تعني هذا النوع المعروف من الزهور ، ثم ارجعها الى أصلها في سورة الرحمن ، ولكنه أسقطها على أحد اسماء مريم العذراء « الوردة القرمزية » او الوردة الحمراء « روزا مسكيتا » ، بينما يعرف مفسرو القرآن ـ بالاجماع ، وذوو العلم باللغة العربية واشتقاقاتها وألفاظها ومعانيها ـ ان كلمة « وردة » التي جاءت في سورة الرحمن ، والتي ضمنها المعري في بيته ، انما تعني صفة الحمرة أو الاحمرار ، وان المعنى كاملا لعبارة « وردة كالدهان » هو حمراء بلون الدم او الصبغة ، وليست دلالة على نوع من الزهر او رمزا لاي معنى ديني اخر .

لم نكن نود ان يدفع الدكتور لويس عوض نفسه الى موضع الذي يمكن ان يشك في امانته كعالم او دارس ادبي ـ في المرة الاولى ـ حين كان ينشر دراسته تباعا في الاهرام . ثم ها هو تتاح له الفرصة لتصحيح اخطائه ـ او مراجعتها او مناقشة النقد الذي وجه اليه على الاقل ـ عندما أعاد نشر الدراسة في كتاب واحد ، فاذا هو يتجاهل النقد كله ، الا من زاوية ان الرجعية قد هاجمته ، والا أنه قد كتب في نقده ما لو جمع لملأ خمسة مجلدات او ستا ، والا انه قد اصبح شهيد الرجعية المظلوم . حسنا يا استاذنا الدكتور ، واسمح لنا ان نقول اننا نحبك ونحترمك وقد نتعلم منك ، ولكننا ـ مثل حال أرسطو مع أفلاطون على ما نذكر ـ تحب الحقيقة العلمية والامانة العلمية اكثر من حبنا لك . ولم نكن نود لسلسلة كتاب الهلال ان تسمح بنشر كتاب علمي تصدره على اساس انه اجتهاد مثمر في دراسة تراثنا ، بينما تتناثر في صفحاته ـ على الاقل ـ مثل هذه الاخطاء العلمية التي ذكرناها او كشفها كتاب غيرنا ، ولسنا نتعرض هنا لنتائج الدراسة نفسها ، تلك النتائج التي لا تخلو من مغالاة ومبالغة هي الاخرى .

***

في بداية الاسبوع الاول من شهر ابريل صدر كتاب « على هامش

الغفران » للدكتور لويس عوض ، تحت شعار حريته ككاتب وكناقد وكمفكر في الاجتهاد في دراسة التراث الذي غالبا لا يعرف عنه الدكتور لويس الشيء الكثير ، وفي نهاية الاسبوع نفسه ، كتب الدكتور لويس عوض مقالا ضافيا في جريدة الاهرام تحت عنوان « في الخلق والنقد » . يقول الدكتور لويس في مقاله ان ظاهرة خطيرة تبدو على انتاجنا الادبي والنقدي في هذه الايام ... « فالظاهرة العامة التي طرأت على النقد الادبي هي اتجاهه نحو الجهامة والتشاؤم ، والظاهرة العامةالتي طرأت على النقد الادبي هي اتجاهه الى الصرامة والعبوس .. » . وهو حين يتحدث عما اصاب الخلق الادبي من جهامة او تشاؤم فانما يفكر بصفة اساسية في هذه السلسلة الطويلة من المسرحيات الجادة التي ظهرت منذ مسرحية « الارانب » للطفي الخولي . وهي المسرحية التي يعتقد الدكتور لويس انها تمثل نقطة تحول في حياة المسرح المصري . ثم يمضي استاذنا الدكتور ليعدد أسماء المسرحيات التي ظهرت في السنتين الاخيرتين، موزعا على هذه المسرحيات صفات التراجيديا والكوميديا والكوميديا السوداء ! ، وينتهي الى انه .. « كان المسرح المصري في حقبة « القضية » ، « السبنسة » ، اللحظة الحرجة » ، و « كوبري الناموس » حتى « حلاق بغداد يمثل ما يمكن ان نسميه « انتصار الحياة » ، واعتقد ان من حقنا ان نقول عن حصاد المسرح المصري في السنتين الاخيرتين انه يمثل « انكسار الحياة » .. » .

وفي عملية رصد خاطفة يخرج الدكتور لويس بحكم على النقاد والنقد في مصر ، يؤكد انه لم يعد ثمة نقد ولا نقاد ، طالما الدكتور علي الراعي قد اصبح مديرا لمؤسسة المسرح ، وعبد العظيم انيس اصبح أستاذا للاحصاء في الجامعة ... الخ ، وغالي شكري يعمل في صومعته (يا لها من صومعة !) .

الى هنا ونحب ان نتوقف قليلا لنرى حقيقة تلك الظاهرة العامة التي اكتشفها الدكتور لويس . اما بالنسبة لظاهر « الجهامة والتشاؤم » التي أصابت الخلق الادبي – وفي المسرح على وجه الخصوص – فلا نحسبها صحيحة على هذا الوجه المطلق . ففي هذا الموسم وحده ظهرت مسرحيات جادة حقا ، بعض منها ينتهي بموت أبطالها الشرفاء ، وربما كان أبرزهم هو « سليمان الحلبي » ثم « الفتى مهران » . اما سليمان فقد مات راضيا بعد ان وجد حل قضيته ، بعد ان تم التكامل بين وجهي الثورة والعدالة عنده ، وبين وجهي الفعل الصحيح ونتائجه الضارة ، وبين تامله الاخلاقي والفكري الطويل وفعله النافذ كسكينه الى قلب الظلم . واما الفتى مهران فقد مات بعد ان وزع ميراثه على من هم أهل له ، بعد ان اعطى السيف لصابر قائلا « انه يصلح بك ! » ، وبعد أن حمل الفأس لاسامة الفتى المناضل قائلا : « اننا نحيا بالفأس وبالسيف نموت ! » . ان قدرة سليمان الحلبي على اجتياز متاهة التردد الاخلاقي والفكري التي وقع فيها ، هذه المتاهة التي تجسد – او ترمز – لمتاهة اجتماعية اخرى عاشها وطن سليمان الحلبي حتى وصل الى الجواب الصحيح على السؤال الصحيح، وهو نفس الجواب الذي وصل اليه سليمان في النهاية ، كما ان هذه النبرة الآملة التي تحوم فوق نهاية مأساة الفتى مهران – رغم هرب الفتى المزيف عوض – وبغض النظر عن ضعفها الفني ، أقول ان هذه وتلك لا تدفعان الى دمغ العملين بالجهامة او التشاؤم ، بقدر ما تدفعان الى اكتشاف احساس الكاتبين بنبل الحزن الانساني ، هذا الاحساس الذي لا يرى في مصير الانسانية انتصاراً مطردا او سهلا بغير ثمن ، وانما يريان في هذا المصير املا يقينيا ، وان كان تحقيقه صعبا ومؤلما وفادحا .

اننا قد لا نجد الفرصة كاملة متاحة لنا في هذا المجال لمناقشة هذا الحكم الشامل الذي أصدره الدكتور لويس عوض على الخلق الادبي – والمسرحي خاصة – وعلى النقد الادبي كذلك . ولكننا نود ان نذكره بحقائق لم يذكرها ، او تجاهلها ، أو أسقطها ، في عملية رصده الشاملة .

فهو اولا لم يذكر شيئا عن اعمال توفيق الحكيم او رشاد رشدي ، كما لم يذكر اعمال الكتاب الشبان الذين ظهروا خلال العامين او الاعوام الثلاثة السابقة على المسرح الحديث وعلى مسرح الجيب ، وربما كان اكثرهم أهمية شوقي عبد الحكيم ومحمود دياب ونبيل فاضل .

وهو ثانيا قد تحدث عن الدكتورين علي الراعي وعبد العظيم انيس باعتبارهما نافدين كانا قد كرسا جهدهما للعمل النقدي ثم كفا عن ذلك لاعتبارات مختلفة . والذي نذكره هو أيا منهما لم يكن ناقدا محترفا ، او مداوما متتبعا للاعمال الادبية يكتب عنها بصورة مستمرة ، خلا فترة قصيرة لم تستغرق اكثر من عام ١٩٥٦ بالنسبة للدكتور الراعي ، ولم تستغرق اكثر من جزء من عام ١٩٥٨ بالنسبة للدكتور انيس .

وهو ثالثا قد تحدث عن الاستاذ رجاء النقاش بما يفيد انه لم يعد يكتب في النقد ، او انه على الاقل لم يعد يقوم بمهمة الناقد المداوم المتتبع . والذي نعرفه – ما دام الدكتور لويس يتحدث عن المسرح بوجه خاص – ان الاستاذ رجاء النقاش لم يغفل مسرحية واحدة – تقريبا – دون ان يكتب عنها طوال الموسم الحالي على الاقل .

وهو رابعا لم يحاسب نفسه لانه لا يقوم بمهمته النقدية بصورة كاملة او غير كاملة . فنحن لا نذكر انه كتب عن مسرحية واحدة طوال الموسم الحالي . ولا نذكر انه قدم أي عمل نقدي طوال الشهور الثلاثة او الاربعة الاخيرة ، حينما كان مستغرقا في ترجمة آغا ممنون اسخيلوس ونشرها في الاهرام ، في نفس المنبر الذي لا نعتقد انه المكان الملائم لنشر عمل كلاسيكي كأورستية اسخيلوس « على حلقات ! » ، رغم أهمية هذه الترجمة في حد ذاتها . كذلك لا نذكر له عملا نقديا – طوال السنة السابقة على نشر هذه الترجمة – يتمتع بقيمة ما ، غير مقالاته عن الدكتور مندور بمناسبة « وفاة » الدكتور مندور ، وغير مقال عن العقاد بمناسبة « وفاة » العقاد ، وغير كلمة صغيرة عن المعداوي بمناسبة « وفاة » المعداوي ، وغير مقالين او ثلاثة عن السياب بمناسبة « وفاة » السياب ، ولسنا نعرف من ينتظر الدكتور لويس وفاته لكي يكتب عنه كذلك ، بغض النظر عن القيمة النقدية او الفكرية الحقيقية لكل هذه المقالات ، وبغض النظر عن نصيب ما جاء في معظمها من معلومات ، من الصحة او الخطأ ! ولا نذكر له غير هذا ، من مساهمة في متابعة الحركة الادبية ، غير مقال عن راية « الطريق » لنجيب محفوظ ، ثم مقاليه عن قصيدة واحدة او قصيدتين من ديوان صلاح عبد الصبور الاخير ، استغرق معظم هذين المقالين في حديث لا معنى له عن مراسلات حول فلسفة الحب تبادلها راهبان مجهولان في أحد أديرة ايطاليا في قرن ما من القرون الوسطى !!

واخيرا ، يصل الدكتور لويس عوض الى بيت القصيد في مقالته التي تبدأ بالحديث عن ظاهرة خطيرة أصابت الخلق الادبي والنقد الادبي . فبعد حديثه الخاطف عن مسرحيات لم يكتب هو شخصيا عن معظمها وتجاهل جزءا كبيرا من الاعمال الاخرى المعاصرة لها ، وبعد حديثه الخاطف عن النقاد الذين لم يعودوا نقادا ، اذا بالظاهرة كلها تتلخص في مقال كان قد كتبه ناقد مجهول في ٤ فبراير ١٩٦٤ (في مكان ما لم يذكره لنا الدكتور لويس عوض !) عن مسرحية « حلاق بغداد » لالفريد فرج ، ثم في عدد من المقالات كتبها الاستاذ محمود امين العالم عن « الفتى مهران » ، « الفرافير » ، « المهزلة الارضية » ليوسف ادريس، ثم في مقال واحد كتبه الاستاذ امير اسكندر عن مسرحية « بير السلم » لسعد الدين وهبة قبل أسبوع واحد من « تأليف » الدكتور لويس عوض لمقاله الذي اكتشف فيه هذه « الظاهرة » ! وكلها على ما نذكر مسرحيات لم يكتب عنها الدكتور لويس عوض حرفا واحدا !

خلاصة ظاهرة الصرامة والعبوس التي اصابت النقد الادبي – في رأي الدكتور لويس عوض – هو ان الناقد المجهول ومحمود العالم وامير اسكندر ، قد تساءلوا بصورة او باخرى عن المغزى السياسي الذي يقصده مؤلف العمل المسرحي ، او فسروا العمل المسرحي باعتباره

يفهم رموزا تسقط على الواقع السياسي وتنقده وكتبوا ما يفهم منه رفضهم لمعنى الرمز الفني الذي احتوته المسرحية ، او رفضهم للاساس الفكري الفلسفي الذي قامت عليه . والدكتور لويس عوض يقول بعد توضيحه لهذه الصرامة وذلك العبوس : ((وليس يكفي في كل هذا ان نستمع الى دعوة ناقد او حاقد او مذعور للحد من حرية التعبير سواء في الخلق او في النقد ، فالخلق بالادب والفن كان وسيكون دائما اداة الانسان في نقد الحياة وتكوين الحياة ، والنقد بالفكر والمعرفة كان وسيكون دائما اداة الانسان في نقد النقد وتصحيح القيم وغربلة الصالح من الطالح دون لجوء الى القهر والقمع)) . وهذا كلام عظيم بلا ريب ، نوافق عليه الدكتور لويس عوض تماما . وعلى ذلك ندعوه الى ألا يقهر أو يقمع النقاد ، محرما عليهم ان يحاولوا تفسير النص الادبي من زاوية او من وجهة نظر معينة وان يتخذوا موقفا واضحا مما رأوه في النص ـ طالما انهم لم يقهروا أو يقمعوا الكتاب الخالقين . فحينما يقول محمود العالم عن مسرحية الفرافير : ((أن هذه المسرحية تشيع مفهوما وجوديا فوضويا للحرية ، ما أخطره على حياتنا الثورية الراهنة)) ، فانه لا يفهم من عبارته الاخيرة انه يريد ان يقهر يوسف ادريس او يقمعه ، وانما هو ببساطة يضع ما رآه في المسرحية بازاء الواقع ليرى مكانه من الواقع وأثره فيه ، طالما ان الناقد والخالق معا يريان في الادب ظاهرة اجتماعية ، ويريان في اثره اثرا واقعيا نحسه في اذهان الناس وفي أرواحهم ، ويريان في الاديب الكاتب ـ خالقا او ناقدا ـ مفكرا ورائدا ومعلما ـ ويريان من واجب هذا المعلم الا يعلم الناس شيئا خاطئا او مغلوطا أو ضارا . محمود العالم هنا ـ وقد اختلف مع تفسيره للفرافير وللمهزلة الارضية وللفتى مهران ، وقد يتفق الدكتور لويس مع نفس التفسير ، ولست أقرن نفسي بأستاذي الدكتور طبعا ـ يطرح رأيه في العمل ، ويفهم العمل فنيا وفكريا واجتماعيا في وقت واحد ، وهذا منهج نقدي نعرفه ويعرفه الدكتور . ولكنني أزعم ان الدكتور لويس حينما يتحدث عن أن مسؤولية الدولة هي حماية ((كل)) الوان التعبير الادبي والفني لان الدولة قد اقامت نظام ((المونوبسونية)) مكان قانون العرض والطلب الذي كان سائدا في النظام الفردي الليبرالي ، أزعم ان الدكتور لويس قد يكون من اوائل من يعانون مساوىء حماية ((كل)) ألوان التعبير الادبي والفني ، وقد عاناها هو بالفعل ، وعانيناها معه و ((ته)) منذ عام وبعض العام حينما كان ينشر دراسته ـ المذكورة ـ سلسلة في الاهرام .

وإذ أطالب الدكتور لويس بالحرية للكاتب الخالق ـ في اطار مثلنا الانسانية العامة ، المثل التي تقف الى جانب الانسان لا ضده ، الى جانب حريته وتقدمه لا ضدهما ـ فاننا نرى من واجبه ان يقف الى جانب حرية الكاتب الناقد كذلك ، فلا يقهره ولا يقمعه . فمن حق الكاتب الخالق ان يكون حزينا ـ وهو غالبا ما يقدم مبررات حزنه ـ ومن حق الكاتب الناقد ان يعترض على الحزن ، على ان يقدم مبررات اعتراضه ايضا . من حق الكاتب الناقد ان يجتهد في التراث فيرى فيه هذا الرأي او الاخر ، خطأ او صوابا . ومن حق كاتب ناقد اخر ان يشير الى اخطاء ذلك الاول او ان يطالبه بتصحيح اخطائه . وليس من حق احد ان يتهم المجتهد في عقيدته او شرفه او وطنيته او عقله لمجرد الظن الآثم فحسب .

اننا قد نكون بحاجة الى شيخ طيب مثل الشيخ طه ـ عمدة قرية الفتى مهران ـ لكي يكتشف حقيقة جوهر حياتنا الادبية وحقيقة قيمة هذا الجوهر ، الجوهر الذي نراه ولا بد ان يكون معرفة وحرية وايمانا بحق الانسان في الفعل ، فيخطىء احيانا او يهتز يقينه ، حتى لو كان الدكتور لويس عوض هو المخطىء ، وحتى لو كان هو صاحب اليقين المهتز الذي يعود اليه ثباته !

القاهرة **سامي خشبة**

نقد الابحاث

ـ تتمة المنشور على الصفحة ١٣ ـ

وليس العثور على جوهر هذا المقال بالعملية السهلة . فمن الواضح ان علم الاجتماع الادبي علم حديث جدا ، وما زال يتلمس طريقه ويجرب مختلف المناهج كالتحليل النفسي والتركيبية الديناميكية وغير الديناميكية والتجريبية والوضعية . وكتاب غولدمان يطرح المشاكل العامة التي تعترض عالم الاجتماع الذي يغامر بدراسة (الرواية) كفن من فنون الادب قبل ان يدخل في صميم الدراسة . والمحور الذي تدور حوله هذه الدراسة هو تحري وجوه الشبه بين بنية الرواية الكلاسيكية وبين بنية التبادل في الاقتصاد الليبرالي . أي صلة الادب بالاقتصاد في مجتمع ما .

ومن الواضح ان غولدمان متأثر بآراء الناقد الاوروبي الاشتراكي لوكاتش LUCAKS ونظرية الناقد الفرنسي جيرارد في كتابه ((الكذبة الرومانسية والحقيقة الروائية)) .

ويذهب لوكاتش الى ان الرواية تتميز دون سائر فنون الادب بانفصال بطلها عن العالم الذي يحيط به مما أدى الى ظهور ثلاثة نماذج متميزة للرواية الغربية في القرن التاسع عشر يضاف اليها نموذج رابع ظهر في سنة ١٩٢٠ مع روايات تولستوي .

١ ـ الرواية المثالية التجريدية : مثل ((دون كيشوت)) تأليف ترباتت و ((الاحمر والاسود)) تأليف ستاندال .

٢ ـ الرواية السيكولوجية مثل رواية أوبلوموف و ((التربية العاطفية))

٣ ـ الرواية التربوية مثل ((ويلهلم ميستر)) لجوته .

وجيرارد يلتقي مع لوكاتش في معظم هذه الآراء ، الا ان طريقته في تصنيف الروايات قائمة على ان فكرة ((انحطاط العالم الروائي)) هي نتيجة شر كياني . هما متفقان على أن الروائي يتخطى وعي ابطاله ، ومختلفان حول طبيعة هذا التخطي ، فجيرارد يذهب الى ان الروائي يهجر عالم الانحطاط بينما يكتب مؤلفه ليجد الحقيقة والسمو ، أما لوكاتش فيذهب الى أن الرواية كعمل خيالي وخلق لعمل خيالي يسيره الانحطاط ((الشامل)) لا تسمح للروائي ان يتخطى هذه الحالة .

وغولدمان يجنح في ارائه الخاصة عن الرواية الى جانب لوكاتش. وهو يؤكد ان هناك توافقا حقيقيا بين شكل الرواية الادبي وبين علاقة الناس اليومية مع الاشياء ، وعلاقة الناس فيما بينهم ، في مجتمع ينتج من اجل السوق ـ اي في المجتمع الرأسمالي الذي يعمل وفق قانون العرض والطلب . فالاشكال التعبيرية عامة تحاول ان تخلق علاقة او تجسد علاقة . وهذا يفترض وجود بنية اجتماعية واقتصادية ، فالرواية اذن على علاقة عميقة بتركيب الواقع الانساني . ومعظم علماء الاجتماع ، كما يقرر غولدمان ، يتفقون على وجود علاقة بين الاعمال الادبية الاكثر بروزا وبين الوعي الجماعي .

ويشير غولدمان بصفة خاصة الى ما يسميه التناقض الداخلي بين الفردية كقيمة عالية أنتجها المجتمع البورجوازي وبين حدود امكانيات الافراد . وقد اتجهت الفردية نحو الاندثار ، بعد تحول الحياة الاقتصادية واستبدال اقتصاد المزاحمة الحرة باقتصاد الاحتكارات الدولية . وازاء هذا التحول الاقتصادي برز تحول مقابل في الرواية تجلى في اختفاء الشخص الفردي أو ((البطل)) . فعمل بلزاك يعبر تعبيرا صحيحا عن قيم العالم البورجوازي كالفردية والتعطش للقوة والمال ، والحب الاباحي المنتصر على قيم المجتمع الاقطاعي كانكار الذات والتعاطف مع الغير والحب الواله . ان الميزة الرئيسية للفكر البورجوازي هي العقلانية التي تتنكر لوجود الفن ، وهكذا يصبح الفنان في المجتمع الرأسمالي انسانا مشبوها مزدوجا .

وغولدمان ولا شك ينطلق في هذا كله عن افتراضات ماركسية . وخاصة ما قرره ماركس في كتابه ((نقد الاقتصاد السياسي)) حين أكد ان طريقة الانتاج في الحياة المادية تحدد بصورة عامة ، المخاصمة الاجتماعية والسياسية والفكرية في الحياة وان وعي الانسان لا يحدد وجوده بل ان وجوده الاجتماعي هو الذي يحدد وعيه .

وكاتب هذا المقال الذي نتعرض له الان يوجه لغولدمان نقدا صريحا يتمثل في عدة نقاط سنأتي عليها الان ، وان كان يتفق معه تماما في اتباعه للمنهج الماركسي وضرورة اخذ الاقتصاد بعين الاعتبار :

١ ـ لم يوضح غولدمان الموقف الماركسي وكيفية ولادته في القرن التاسع عشر .

والغريب أن الاستاذ خليل احمد خليل قد رد هو نفسه على هذا المأخذ الذي أخذه على غولدمان وذلك حين قال : ان غولدمان لو تطرق لهذا الموضوع لخرج عن الحدود التي رسمها لنفسه .

٢ ـ نسي غولدمان ان علم الاجتماع لا يستطيع أن ينكر علم النفس والعلوم الانسانية الاخرى ، وفي رأيه ان الحدث الاجتماعي كلي وشامل .

ولعل الاستاذ خليل احمد خليل يدرك أن عرض غولدمان لتاريخ الرواية في الغرب وطريقة تكوينها لم يغفل قط أهمية الجانب السيكولوجي والانتروبولوجي والسياسي واللغوي وغير ذلك من الجوانب .

٣ ـ لوسيان غولدمان يعمد الى تحليل روايات اندريه مارلو بالذات ويغفل أندريه جيد واكزيبوري وكامو وسارتر وغيرهم .

وواضح للاستاذ خليل ان من حق غولدمان او غيره من الباحثين في موضوعه ان يختار من الكتاب ومن الروايات ما يخدم الغرض الذي يتوخاه من البحث .

ولكن نقدي انا الخاص لكل من الاستاذ خليل والاستاذ غولدمان ينصب في الاساس على ان المنهج الاجتماعي الاقتصادي الذي يتبنيانه يغفل الى حد كبير الكيان الذاتي للعمل الفني نفسه ومن شأنه ان يجعلنا نقدر كل عمل فني لا على حدة ولكن على انه مندرج تحت عنوان من العناوين او تقسيم من التقسيمات . وليس هناك فنان في الدنيا يمكن بجرة قلم ان نسلكه مع اخرين في تقسيم عام لا يميز السمات الفردية. ان المنهج الاجتماعي كما يبسطه غولدمان فيه تبسيط اكثر من اللازم وآفته انه لا يعترف بالقيمة الذاتية للعمل الفني بجوانبه المتعددة . ليس معنى هذا انكار أهمية المنهج الاجتماعي ولكن لا بد من التنبيه الى انه قاصر وعاجز عن تفسير ظواهر ليست اجتماعية بحتة بل هي ادبية وفنية في المقام الاول .

وكتاب غولدمان في نظرنا مفيد لان به مجموعة اقتراحات ونتائج مستخلصة من تحري ظواهر معينة ومعروفة سلفا في بيئة خاصة لها ظروفها الموضوعية المستقلة .

ولا شك انه يفيدنا ـ على رأي الاستاذ خليل ـ حين ننشط نحن الباحثين العرب لتبين العلاقة القائمة بين ادبنا وتطورنا الاجتماعي .

ويفيدنا ايضا ما كتبه جون ويتمان عن الاب روب ـ غرييه ، وترجمه مشكورا محيي الدين صبحي الذي قدم لنا غرييه باعتباره كاتبا حاز على اعجاب كبير وصار يؤلف جزءا من الحياة الادبية في باريس . وأهم شيء بالنسبة لهذا القصاص انه يريد أن يظهر العالم الخارجي من الزيف العاطفي ويرينا الاشياء كما هي ، مستقلة عن العواطف الانسانية والحقيقية ، فيما يرى ويتمان ((ان وصفه الذي يصطنع النثر الشعري ، وان نظرته الى العالم وموضوعاته كلها ، مفهومة بتوتر غير عادي الى درجة الجنون . وبالرغم من انه يستعمل لغة مماثلة للغة العلمية فانه لا يشابه العلماء وانما الرسامين)) .

ومن مقال الاستاذ خليل عن غولدمان ندرك ان غرييه يصور عالما جديدا لا يستطيع البشر فيه ان يسيطروا على الاشياء . ويختلف غرييه عن الماركسيين في انه انسان واقعي موضوعي بعكس الماركسيين الذين يقول انهم اصحاب مواقف . والاستاذ خليل ينقد غرييه في هذا

الصدد ويقول ان الانسان موقفي مهما فعل . ويستنكر منه انه يعتبر مهمته هي تسجيل الوجود كواقع جوهري .

وليس لي ما أعلق به على هذين المقالين لخليل محمد خليل ومحيي الدين صبحي الا أن أنوه بمجهودهما الواضح في التعريف بالاداب الاجنبية وملاحقة الركب العالمي في التاليف ، وخاصة ما يجري في دنيا الثقافة الفرنسية . ويبدو ان الثقافة الفرنسية الان خصبة حية موحية ، وقد كنت في العامين الماضيين استاذا زائرا في جامعات اميركا وهالني تأثير الثقافة الفرنسية على الجو الادبي هناك وخاصة في اتجاه الرو يه الاميركية الحديثة بعيدا عن الواقعية الكلاسيكية الانكلو سكسونية المعهودة عند ديكنز وناكري مثلا وتأثرها بالاتجاه الفلسفي الذي يتمثل عند سارتر وكامو وأضرابهما .

القاهرة **شوقي السكري**

نقد القصائد

– تتمة المنشور على الصفحة ١٤ –

نزلت ارضنا ، من النمور والذئاب في شعابها الكثيرة . لانها من الخزف . يقتلها الصمت) . لم يكتف باخباره انها من الخزف فأعطاه « وصفة » مفيدة لقتلها ، وأضاف على الفور (حياتها موت . لكنها من التحف . نحن خلقناها لمن يخلفنا ذخيره) . ويردد في اخر القصيدة تأكيده على العابر المسكين ألا يخاف مكررا لفظتي التحف والخزف . ثم ينهي دعوته الكريمة بقوله (نحن خلقناها للاشيء سوى الشهادة . بأننا نخلق اذ نشاء ما نشاء مثل الله اذ برا عباده . فلا تخف) . هكذا لا مجال لتلمس موقف او فكرة او انفعال على مستوى الحديث العادي ، فما أبعد الشقة على من ينشد « الشعر » .

وهذه « أغنية كنعانية » لمحمد عز الدين المناصرة ، لا ترتفع كثيرا عن القصيدة السابقة ، فهي في مجموعها رؤى غائمة ، كما تنتهي مقاطعها الثلاثة بهتافية صارخة . ففي اخر المقطع الاول (وليس سوى السدم القاني . وان نفني . وان لم يبق كنعاني) . وفي اخر الثاني (ومن في صخر مكفيليا . يجيب نداءك المبحوح ان لم يصرخ المدفع) . وفي الثالث (تعود الشارة الخضراء منصوبة . لتعلن اننا نحيا .. الخ) . والشاعر يستعمل « الوارف » صفة للظلال في المقطع الاول ، كما يختل منه الوزن في موضعين بالمقطع الثالث هما (لقد غرست .. الخ) ، (بقاقي .. الخ) . على انه مما يبشر بموهبة ما هنا ، هذا الايقاع الوجداني في (وحول مقابر الموتى . تظل طول الليل جنية . تغني الليل أحلام الثكالى والدجى المأفون . وتلعن من أطالوا الليل في حبرون) ومثل (وكنت تنوح قرب مغارة الاموات . تصيح طوال أمسية خريفية . أبا الفقراء والايتام يا ابراهيم . وهل في القبر من يسمع) .

وقصيدة « الافعوان » لعبد الرحمن غنيم تعد بحق القصيدة الوحيدة التي تلتقي فيها – نسبيا – اللغة الفنية المؤدية بالبناء الشعري المتماسك ، ومهما يكن ثمة من الاعتراض الجزئي على ختامه للقصيدة او غير ذلك فلا شك انها من أهم قصائده من الناحية الفنية – ان لم تكن اهمها في حدود ما قرأت له في « الاداب » من قبل – ويكفي ان نقتطع منها للمثال هذا الجزء الصغير (كل من حولي لاذوا بالفرار . تركوني أطعم الغربة أضلاعي . وأشوي جبهتي في كل نار . قلعتي انهارت . ولم ألق – لاحمي الصدر من نيران أعدائي – جدار . لا تناديني . فكوخي في مهب الريح لا يجدي . ورأسي بين فكي أفعوان .. الخ) .

أما « زوربا » لعبد القادر القصاب فهي محاولة متهافتة في النظم ، وأما « شيء ما كالومضة » ليوسف الصايغ فهي رؤى رومانسية مستنفدة وغثة . وهما تلحقان بقصيدة « حوار مع ذاهلة » لابراهيم العريض من حيث سطحية التناول وان كانت الاخيرة اكثر استقرارا في شكلها البيتي القديم .

وبعد ، فهل يظل ذلك التساؤل الذي اثاره قراءة هذه القصائد في بداية هذا التعليق قائما ؟؟ انني اناشد طموح الشعراء الى الشهرة ان يفسح الطريق بعض الشيء لطموحهم الى الابداع ، وليدركوا ان القصيدة الحديثة شيء اخر غير هجر العمود الشعري والقافية الرتيبة .

كامل ايوب

نقد القصص

ـ تتمة المنشور على الصفحة ١٥ ـ

الصراع الدرامي مستقل في كل مشهد عن المشاهد التي تليه . ففي المشهد الاول تبدو المشكلة انها صراع بين الزوجة والزوج حول تخفيض تكاليف المعيشة ، وفي المشهد الثاني صراعا بين الزوجين والخدم لسبب غريب جدا وهو أن الخدم يرفضون احصاء النقود . وفي المشهد الثالث تكشف حكاية الجرة التي تستمر حتى نهاية المسرحية باستثناء المشهد الرابع الذي يصر فيه الطباخ على عدم تنفيذ اوامر سيده بالنسبة لطعام العشاء .

والمسرحية خليط متنافر من كل الاشكال المسرحية ودون انتحاول ان تكون مسرحية الا بسبب كون الاشخاص يتبادلون الكلام من البداية حتى النهاية .

والشخصيات في المسرحية يتحولون تحولات غريبة ـ وخاصة عندما تحبك النكتة او ما يفترض انه نكتة ـ . فالزوج رأسمالي جشع وعنده من الاستبصار ما يجعله يدرك ذلك ، ويرتكب جرائم ضد الطبقة العاملة ويعترف بذلك ، ومشكلته ان له ضميرا يعذبه ، وهو ايضا شديد الذكاء والحذق ، وابله الى درجة انه يفهم أن الاهانة الموجهة اليه هي اطراء له ، وان الخادم أسود اللون لانه لا يغتسل .

والزوجة احيانا بلهاء الى حد ان تقول :

كما اقول لك . الفرق بينك وبين عمالك ان لديك فيلا عميقة ، وسيارة بائسة ، وخادمين مخلصين ... (الى ان تقول) .. وانا ألح عليك لاستخدام مربية لهم (للاولاد) .. ولكنك رجل فيك الكثير من رواسب الديمقراطية .

هذه السيدة تصبح فجأة قادرة على الاستبصار الذاتي والنقد الذاتي ايضا : ضميرك !! هذا القميص الذي امتلأ بالرقع .

وقبل أن انهي حديثي عن هذه المسرحية اود أن أقول للاستاذ نديم خشفة : ان بريخت عندما جدد في المسرح كان قبل ذلك قد تمكن من اصول الصنعة المسرحية وسيطر على ادواته الفنية . ومعنى هذا ان تجديد بريخت كان تجاوزا لفن أتقنه وليس لجهله بهذا الفن . واذا أراد الاستاذ نديم خشفة أن يتأكد من هذه الحقيقة فما عليه الا ان يرجع الى مجموعة مقالات بريخت ليرى انه حتى في سني ٢١ و ٢٢ كان نقده للمسرح الالماني في عهده يكشف عن ثقافة مسرحية واسعة . ولم يحاول بريخت ان يحول منطق الحركة المسرحية الى منطق الاسطورة كما فعل الاستاذ نديم وانما أخضع الاسطورة للمسرح . وذلك يصدق ايضا على مسرحيته ((السيد بونتيلا وتابعه ماتي)) التي يبدو ان الكاتب قد تأثر بها اكثر مما يجب .

وقصة ((الحزن ... والعيون الصغيرة)) التي وان كانت تعاني بعض النواقص الا انها تنبىء عن فنان حقيقي ، ومن المفرح حقا ان نعثر على فنان حقيقي وسط هذا الركام الهائل من التفاهة والسطحية.

القصة تعكس شوقا ولهفة الى براءة لا نعرف ثقل وسوداوية الحياة الواقعية . تتجسد تلك اللهفة في رغبة الراوي في اقتناء قطة ، وفي استرجاع ذكرى قطة كان يملكها ((وفي الصباح ... كنت أحس أظافرها المائلة نحو الزرقة تنشب بوجهي فأحس برجفة حزن ومحبة ، وأضغط على رأسها الصغير فتحنيه وتنكمش في حضني)) .

وأخوه الصغير هو تجسيد لتلك البراءة التي تشكل نفيا لثقل حياته ((... ولكن اخي الصغير لا يعرف كيف يحزن ، يبكي بدموع صافية ، ولكنه سرعان ما يتعقب فراشة حائرة في فضاء الدار او نحلة او حتى ذبابة فينسى دموعه ...)) .

والحزن في هذه القصة له طابعه الخاص ، اذ هو افراز عالم شحيح ثقيل مصمت ، ولذا يحلم بالظلام الذي يخفي ـ او يزيل ـ كل شيء ولا يضيئه الا تلك البراءة المشتهاة ، عيون القطة . ان للبشر عيونا لا تلمع في الظلمة .

ويحمل هذا الشوق دلالة رغبة أعمق : انه الشوق الى اعادة العالم الى مركباته الاولية : النور وفطرتي ضوء .

والكاتب يخوض تجربة صعبة فل من استطاع ان يجد طريقه في دروبها الشائكة : طريق جويس وفوكنر وكاتب ياسين . ولكن ما نأخذه على هذه القصة هو ان الاشواق والذكريات والتداعيات ظلت مجرد صرخات احتجاج وأسى ، ولولا قدرة الكاتب وفنيته لتحولت الى مجرد رفض مباشر . ان ما ينقص هذه القصة هو افتقاد الاطار المادي المحدد الذي كان بامكانه ان يغني كل اجزائها . وهذا ما تنبه اليه جويس وفوكنر ، وما تجسد في صورة رائعة في رواية كاتب ياسين العظيمة ((نجمة)) .

ولغة القصة هي مثال لما يجب ان تكون عليه الكتابة الفنية ، حيث الاقتصاد في التعبير ، والحساسية المرهفة في اختيار الالفاظ تقف لتدين تلك التراكيب اللغوية الحافلة بالزخرفة الخارجية وانتقاء الالفاظ المتقعرة والتظرفات المرعبة .

غالب هلسا